





HISTOIRE DE SIENNE

L'ART SIENNOIS

II

LES ÉTUDES D'ART A L'ÉTRANGER

Collection de volumes in-8° raisin illustrés.

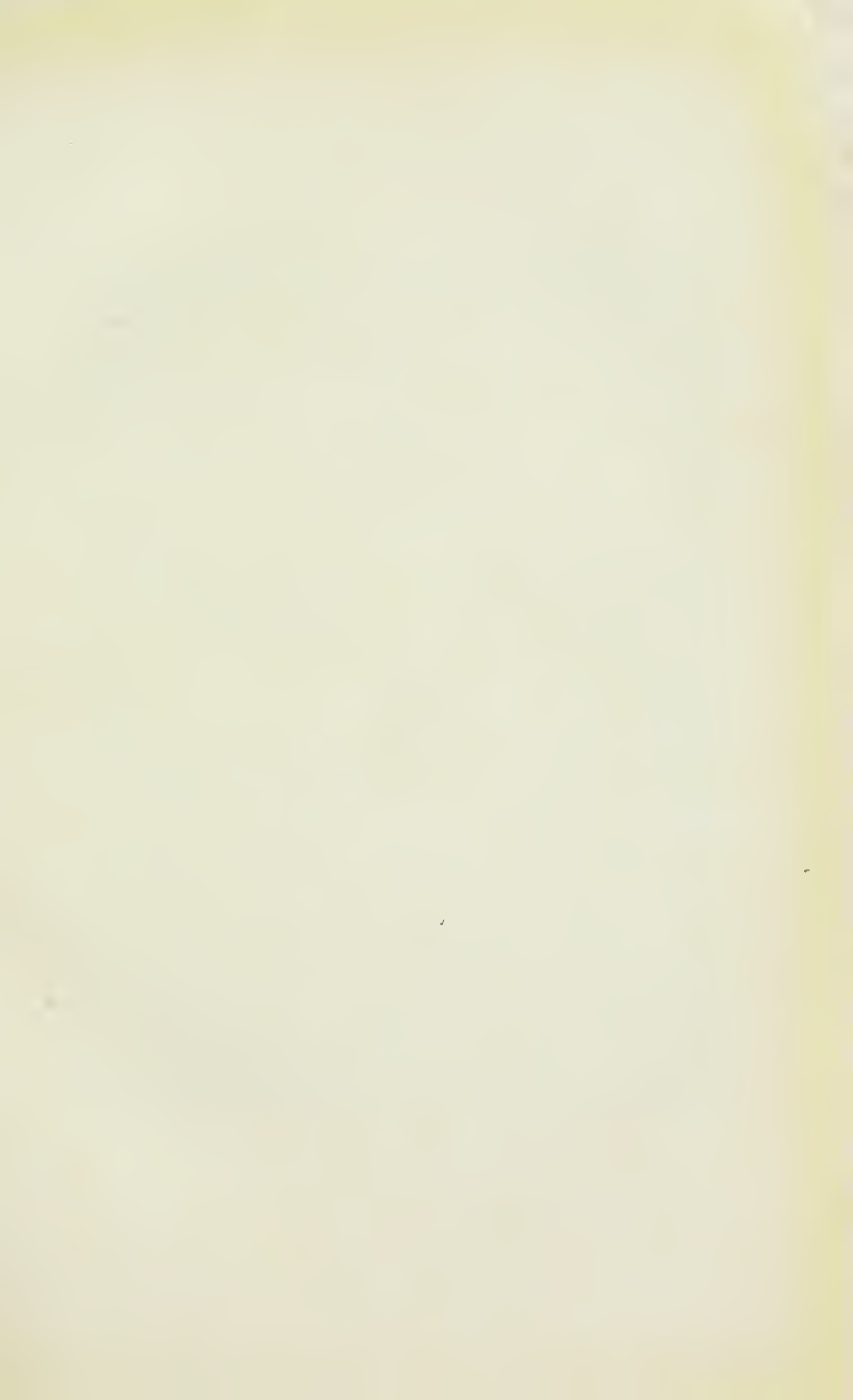
Déjà parus :

Saint François d'Assise et les origines de l'Art de la Renaissance en Italie, par Henry Thode. Traduit de l'allemand par Gaston Lefèvre. 2 volumes illustrés de 64 planches hors texte.

L'Art Chinois, par S. W. Bushell. Traduit de l'anglais par H. D'Ardenne de Tizac, conservateur du Musée Cernuschi. 1 vol. illustré de 208 planches hors texte.

Constantinople, De Byzance à Stamboul, par Djelal Essad. Traduit du turc par l'auteur. 1 vol. illustré de 56 planches hors texte.

L'Art Classique, par le professeur Wolfflin. Traduit de l'allemand par Conrad de Mandach. 1 vol. illustré de 126 gravures.





Cl. Alinari.

NICCOLA PISANO. — CHAIRE DE LA CATHÉDRALE DE SIENNE

LANGTON DOUGLAS

HISTOIRE DE SIENNE

L'ART SIENNOIS

Traduit de l'anglais par

GEORGES FEUILLOY

LICENCIÉ ÈS LETTRES

II

CINQUANTE ET UNE PLANCHES HORS TEXTE ET UNE CARTE

PARIS

LIBRAIRIE RENOUARD, H. LAURENS, ÉDITEUR

6, RUE DE TOURNON, 6

1914

HISTOIRE DE SIENNE

DEUXIÈME PARTIE

L'ART SIENNOIS



CHAPITRE PREMIER

L'ARCHITECTURE A SIENNE

I. — L'ARCHITECTURE RELIGIEUSE

De l'art siennois à l'époque romaine et aux débuts du Moyen Age, nulle relique importante n'est parvenue jusqu'à nous. Une petite collection de poteries étrusques, quelques blocs de maçonnerie romaine, çà et là un ornement byzantin sculpté, quelques arceaux romans, voilà tout ce que nous possédons ; et parmi ces reliques nous ne trouvons rien qui revête un caractère local particulier, qui nous révèle l'existence d'une école artistique indigène : s'il ne faut pas y voir la main d'artistes étrangers, on y retrouve leur enseignement et leur inspiration. Il existe des preuves qu'un mouvement architectural s'était déjà manifesté à Sienne dans la seconde moitié du XIIe siècle, mais l'histoire ininterrompue et authentique de l'art siennois ne commence qu'au XIIIe. Comme partout, c'est dans l'architecture que les émotions populaires trouvèrent leur première expression artistique ; comme partout encore, les premières émotions qui se traduisirent sous cette forme avec une certaine importance furent des émotions religieuses. L'histoire artistique de Sienne commence réellement à la construction de sa cathédrale. Mais, lorsqu'ils édifiaient leur Dôme, les Siennois n'obéissaient pas seulement ni même principalement à l'ardeur de leur foi religieuse : leur nouvelle cathédrale fut avant tout une manifestation de l'esprit

civique qui animait à cette époque les habitants du nord et du centre de l'Italie.

Depuis des temps reculés, des édifices consacrés au culte avaient successivement occupé cet emplacement. Une tradition ancienne veut qu'avant l'introduction du christianisme, un temple dédié à Minerve s'y soit élevé. Suivant Pecci, c'est au VIIIe ou IXe siècle que le premier sanctuaire de la communauté chrétienne y fut construit, pour remplacer une cathédrale antérieure, qui s'élevait au Castelvecchio. On rapporte aussi qu'au XIIe siècle un pape siennois, Alexandre III, aurait consacré la seconde cathédrale bâtie sur ce petit plateau. L'édifice actuel date du deuxième quart du XIIIe siècle. A cette époque, par suite, comme nous l'avons vu, du développement du commerce extérieur, les citoyens s'enrichissaient; ils commençaient en outre à subir l'influence des idées nouvelles et des aspirations qui s'éveillent tout naturellement dans l'esprit d'un peuple engagé dans des entreprises commerciales étendues et aventureuses. L'ambitieuse jeune Commune voulait posséder un temple national qui fût à la fois le symbole de sa richesse et de sa puissance, en même temps que le témoignage concret de la gratitude d'une ville envers sa céleste protectrice. Les Siennois tenaient à ce que leur cathédrale égalât en magnificence celles des cités rivales; la nouvelle église serait dédiée à la Vierge et commémorerait son Assomption, dont la fête a toujours été chez eux en effet la plus grande solennité.

On ignore quand fut entrepris le nouvel édifice; Malavolti opine pour l'année 1245. Les témoignages documentaires appuient faiblement cette assertion, car le plus ancien compte qui subsiste encore, de dépenses faites pour sa construction, remonte seulement à 1246 [1].

[1] Borghesi et Banchi, *Nuovi documenti per la Storia dell'Arte Senese*, Sienne, Torrini. 1898, p. 5.

Pas plus que la date du commencement des travaux nous ne connaissons le premier architecte. Aucune pièce ne nous transmet le nom d'un *operaio* en fonctions avant 1257 ; or, à cette époque, le monument primitif était déjà en voie d'achèvement. Le premier Maître-d'œuvres dont le nom nous soit parvenu est un certain Fra Vernaccio[1], moine de l'abbaye cistercienne, récemment fondée, de San Galgano, dans la vallée de la Merse. Au bout de deux ans seulement, il fut remplacé par Fra Melano, autre Cistercien du même couvent, qui remplit la charge d'*operaio* durant près de vingt années. La nef principale, les nefs latérales, la partie purement structurale du dôme et une portion de chacun des transepts, — il s'agit toujours de la cathédrale primitive, — étaient déjà terminées, lorsque Fra Melano vint prendre la direction des travaux. Chargé d'ajouter une baie aux deux transepts et d'effectuer plusieurs autres modifications de moindre importance, on lui confia en outre le soin de réparer les fautes de ses prédécesseurs ; ceux-ci, en élevant le dôme, avaient fait preuve d'une inhabileté architecturale bien italienne, car, asymétrique et mal assise, la lanterne laissait déjà paraître de larges fissures[2]. Affranchis de l'austérité requise des architectes cisterciens dans la construction des églises de leur ordre, Fra Vernaccio puis son successeur commencèrent à se préoccuper de garnir l'intérieur de la nouvelle cathédrale. Le premier meubla le chœur de ses stalles ; le second, en 1266, appela à Sienne Niccola Pisano pour y sculpter une chaire magnifique. L'année suivante, toute la cathédrale, sauf la façade, se trouvait achevée. La nef était plus courte, de deux baies, que l'édifice que nous connais-

[1] Canestrelli, *L'Abbazia di S. Galgano*, Florence, Alinari, 1896, pp. 20 et 128.

[2] Milanesi, *Documenti*, etc., vol. I, pp. 144-145.

sons. Le chœur actuel, avec le baptistère de San Giovanni sur lequel il repose, n'était pas non plus construit.

Aucun document ne nous révèle le nom de l'architecte ni son origine. Trois grandes écoles architecturales rivalisaient dans l'Italie centrale au début du XIIIe siècle et l'on retrouve dans la cathédrale, comme nous le verrons, des traces de l'influence de chacune d'elles. La première était celle du roman-lombard, style renfermant, comme l'ont démontré Reynaud, Canestrelli[1] et Nardini-Despotti[2], les éléments du gothique. Dans les églises lombardes comme celle d'Aurona, nous trouvons les piliers carrés, portant sur leurs faces des colonnes engagées, qui préparèrent le chemin à la méthode de construction des voûtes gothiques. Nous rencontrons des voûtes sur croisées d'ogives à Saint-Ambroise de Milan, et, dans des églises comme Saint-Antonin, à Plaisance, des baies oblongues avec des arcs brisés.

Cependant, si les architectes lombards firent pressentir la voie où allaient bientôt s'engager ceux de France, ils furent incapables de s'y aventurer eux-mêmes. Les étapes préparatoires de l'évolution du gothique n'aboutirent pas sur le sol italien. Inférieurs aux Pisans aussi bien qu'à leurs collègues du sud en tant que décorateurs, les Lombards partageaient en outre le manque d'habileté commun aux constructeurs italiens du Moyen Age. « L'histoire de l'architecture lombarde, dit Cummings[3], n'est que de murs en ruine et de voûtes qui s'effondrent : des centaines de constructions importantes de cette période sont défigurées par de lourds contreforts

[1] Canestrelli, *op. cit.*, pp. 85-87.

[2] Nardini-Despotti, *Del Duomo di Milano e della sua Facciata*, Milan, Saldini, 1889, p. 103.

[3] Cummings, *Architecture in Italy : A history of Italian architecture from Constantine to the Renaissance*, Houghton, Mifflin and Co, New-York, 1901, vol. I, p. 110.

ajoutés dans la suite des temps, et des centaines d'autres n'échappent à un écroulement imminent que grâce aux chaînages de fer qui les assujettissent dans tous les sens. » C'est en France que le style gothique atteignit son développement complet et logique : en Italie, le vrai gothique ne s'introduisit jamais que comme une importation étrangère ; en outre, jamais les Italiens ne se pénétrèrent absolument des enseignements de leurs maîtres français : ils restèrent incapables de saisir les principes un peu avancés de l'architecture gothique.

Plus éminente, mais très éloignée d'atteindre la même diffusion, fut l'école du roman-toscan, ou école pisane. Les architectes pisans surpassaient leurs contemporains lombards à la fois comme constructeurs et comme décorateurs. Leur école est la plus grande école d'architecture que l'Italie ait produite dans les temps modernes : influencée en partie par Byzance et par la Lombardie, nombre de ses caractères distinctifs, au point de vue structure et ornementation, dérivent en outre directement de l'inspiration classique, puisée à l'étude des premières basiliques chrétiennes ; elle possédait néanmoins des qualités de grâce et de charme qui lui appartenaient en propre.

Les églises les plus typiques de cette école emploient avec goût et en abondance de beaux matériaux. Resplendissantes à l'intérieur de mosaïques, de fresques et d'incrustations de marbres, elles ne présentent pas seulement qu'une ornementation de placage ; nous ne trouvons dans aucune autre école italienne autant de décoration structurale : à l'intérieur comme au dehors, leurs constructeurs ont prodigué de belles arcades, de gracieuses colonnes et colonnettes. Ce sont également les architectes pisans et non, comme on l'a affirmé[1], les Cis-

[1] Cummings, *op. cit.*, vol. II, p. 150.

terciens de San Galgano qui s'ingénièrent les premiers à créer un effet décoratif par l'alternance de blocs ou de dalles de marbre de différentes couleurs. Dans la cathédrale de Pise, commencée en 1063, des bandes de marbre noir et blanc font ressortir les arcades de la claire-voie ; sur la façade méridionale de l'église San Giovanni Fuorcivitas à Pistoie, édifiée cent ans plus tard, ce mode de décoration est employé plus largement. On pressent d'ailleurs dans cette église, comme dans d'autres également bâties par des maîtres de l'école pisane, les exagérations des architectes de la cathédrale de Sienne.

La troisième et dernière des grandes écoles de Toscane, aux premières années du XIII[e] siècle, était le gothique bourguignon, style introduit en Italie par les Cisterciens à la fin du siècle précédent et dont nous trouvons les spécimens les plus importants dans les églises abbatiales de Chiaravalle di Castagnola, de Fossanova et de Casamari. En adoptant les piliers groupés au lieu du fût isolé, employé par les architectes de l'Ile-de-France, les Cisterciens suivaient, il est vrai, les modèles lombards ; mais, dans le mode de construction comme dans les lignes de l'édifice, ils restèrent profondément français d'inspiration et témoignèrent d'une entière compréhension des principes fondamentaux de l'architecture gothique. Nous constatons dans leur œuvre artistique une application du « principe de la localisation des charges et de l'équilibre des poussées » plus générale que dans la grande majorité des constructions italiennes. Leurs créations s'inspirent de l'audace des architectes d'outremonts et décèlent un sentiment de la beauté des formes architectoniques qui est aussi essentiellement français.

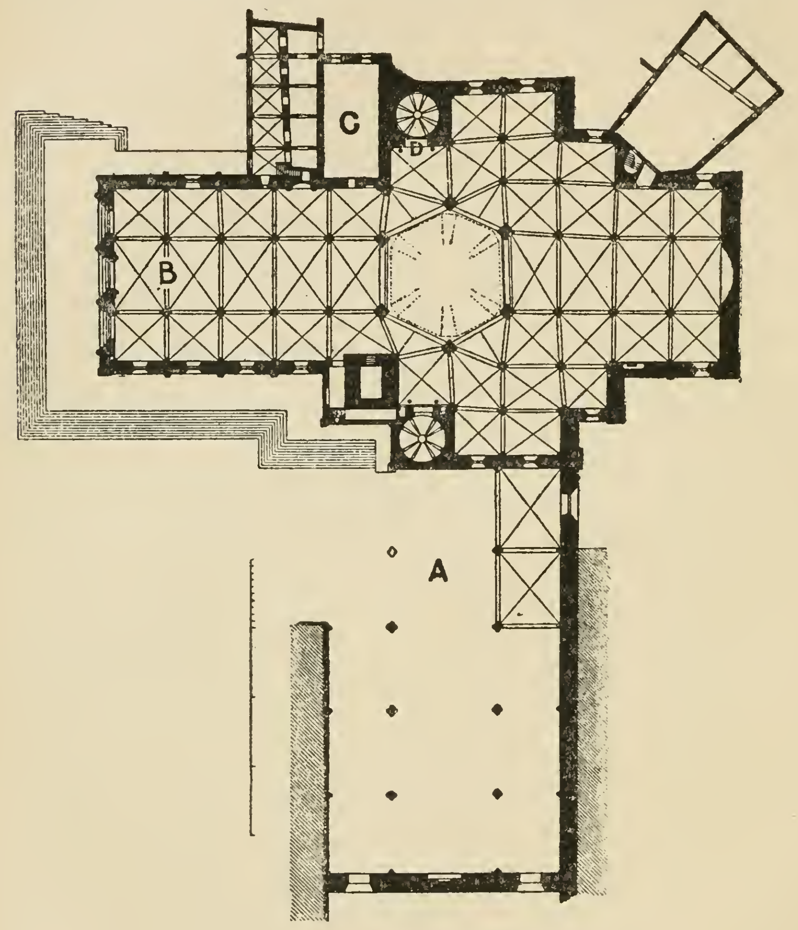
Casamari nous offre avec sa structure de nervures, de piliers et d'arcs-boutants une illustration complète des méthodes gothiques : comme en France, de la maçonne-

rie légère et de grandes fenêtres à remplages garnissent les vides du squelette de pierre. En outre, à Fossanova comme à Casamari, la façade occidentale ne forme pas un simple trompe-l'œil comme dans la plupart des églises italiennes médiévales : elle reste en relation étroite avec le plan de l'église tout entière et suit le dessin de la nef et des bas côtés.

Toutefois le style gothique ne fut jamais pleinement compris par les architectes italiens et ne s'épanouit jamais complètement dans la péninsule : il ne convenait pas au climat méridional à cause de ses larges baies; et, comme il exigeait beaucoup d'habileté chez les architectes, il ne s'harmonisait pas avec le génie de l'art italien : les Italiens du Moyen Age furent en effet des décorateurs plutôt que des constructeurs; dès le début du xve siècle, ils s'empressèrent de revenir aux formes classiques, mieux appropriées à leur climat et à leur tempérament.

C'est en 1224 environ que le gothique bourguignon fut importé dans le voisinage de Sienne. Quarante ans plus tôt, des moines de Casamari avaient fondé une maison sur le versant du Mont Siepi, dans la vallée de la Merse, à vingt et un kilomètres de la ville; protégé par l'évêque, la noblesse et les citoyens, l'établissement cistercien grandit rapidement en richesse et en influence; au début du xiiie siècle, l'entrée au couvent de plusieurs nobles des plus anciennes familles de Toscane, les Guidi, les Visconti, les Ardengeschi et les Aldobrandeschi, ainsi que l'arrivée d'un groupe de moines de la maison mère de Clairvaux avaient accru la nouvelle communauté. Vers la fin du premier quart du siècle, les Cisterciens commencèrent à construire une grande abbaye, rappelant un peu celle de Casamari, et qu'ils dédièrent à un saint local, saint Galganus.

L'église de San Galgano, dont une grande partie subsiste encore sous sa forme primitive, s'apparente étroitement aux églises cisterciennes bourguignonnes de la



PLAN DE LA CATHÉDRALE, SIENNE
(Reproduit avec l'autorisation du R. Institute of British Architects.)

même époque. On y relève en outre partout l'influence du gothique de l'Ile-de-France : on dirait un morceau de vieille France transporté en sol italien[1]. La première

[1] Nous nous trouvons ici en désaccord avec les théories ingénieuses émises par M. Canestrelli dans le deuxième chapitre de la seconde partie de son admirable étude, *L'Abbazia di San Galgano* : il exagère, nous

impression qu'éprouve le voyageur en découvrant cette abbaye bourguignonne comme perdue dans une vallée toscane est une sensation de discordance de ces ruines avec leur cadre, et d'inattendu ; même lorsque l'on arrive à San Galgano avec quelque idée de ce que l'on va voir, on ne peut s'en défendre entièrement : le monastère est si différent de tous les autres édifices religieux gothiques de Toscane.

Telles étaient donc les trois grandes écoles d'architecture en présence dans l'Italie centrale au temps où les Siennois entreprirent leur nouvelle cathédrale. Dans quelle mesure s'y reflète l'influence de chacune d'elles ? Nous trouvons dans la nef de massifs piliers carrés portant sur chacune de leurs faces une colonne engagée : du côté de la nef centrale, cette colonne traverse et dépasse le chapiteau ; mais, au lieu de soutenir la voûte, comme celles des piliers des églises cisterciennes, elle sert simplement à porter une large corniche qui sépare la claire-voie des arcades de la nef. Immédiatement au-dessous de cette corniche, et entre les corbeaux qui la soutiennent, se détachent en haut-relief les bustes des papes ; dans les tympans des arcades de la nef s'enchâssent des *tondi*, entourant chacun une tête sculptée. Les voûtes, quadripartites, sont sur plan carré dans les bas côtés, oblongues et en arc brisé dans la nef. De petites fenêtres en tiers-point et à remplages constituent la claire-voie. Le transept et le dôme trahissent de graves défauts de construction : la lanterne repose, non pas sur quatre

semble-t-il, avec une partialité inspirée de son patriotisme, l'influence directe de l'architecture lombarde sur les architectes cisterciens. Pour discuter le style des églises cisterciennes italiennes et l'origine de ce style, il faudrait un gros volume ; contentons-nous de recommander l'étude attentive des illustrations qu'a dessinées M. Canestrelli pour son intéressante monographie, et le chapitre de M. Cummings (*Op. cit.*, vol. II, ch. VII, p. 123-153) sur les monastères bénédictins et cisterciens d'Italie.

piliers mais sur six, d'ailleurs inégalement espacés. Le dôme affecte ainsi la forme d'un hexagone irrégulier et, plus haut, celle d'un dodécagone par l'interposition de trompes : placé en dehors de l'axe du transept, il n'embrasse pas non plus la largeur des trois nefs. Le plus septentrional des piliers qui le soutiennent ne s'aligne pas avec le mur nord de l'église, ni le plus au sud avec le mur méridional.

Dans tout ceci, si nous exceptons les fenêtres en tiers-point de la claire-voie, il n'est rien — comme le fait justement observer M. Cummings — qui présente un caractère purement gothique, rien que l'on ne retrouve dans d'autres églises purement italiennes d'une époque antérieure, Saint-Ambroise par exemple, et dans d'autres vieilles églises lombardes. Dans la cathédrale de Parme, construite vers la fin du XIIe siècle, la nef consiste en travées oblongues qu'enjambent des voûtes sur croisées d'ogives. On trouve même des arcs ogivaux dans la nef d'une église plus ancienne encore, à San Antonino, de Plaisance. Enfin, dans la cathédrale lombarde de cette même ville, la lanterne n'est pas dans l'axe des transepts et ne couvre pas toute la largeur des trois nefs[1].

La décoration intérieure offre des marques évidentes de l'influence de Pise. Elle est enrichie de mosaïques, de fresques et d'incrustations de marbre ; des arcatures ornent également l'intérieur de la lanterne. Les bandes alternées de marbre noir et blanc, qui donnent à la nef une physionomie si particulière, furent employées d'abord en Toscane, comme nous l'avons vu, par des artistes de l'école pisane. Le goût plus austère et plus éclairé des

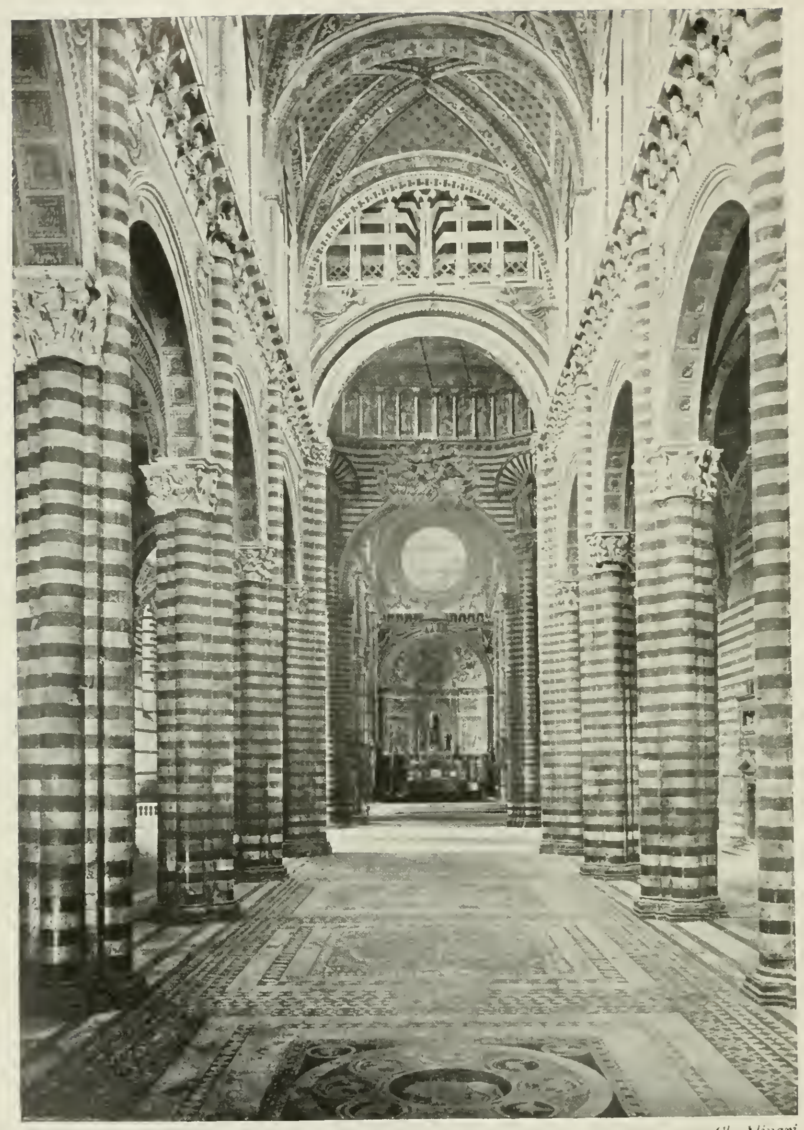
[1] Cummings (*Op. cit.*, vol. I, p. 118) écrit que le dôme de la cathédrale de Plaisance est peut-être le seul qui n'occupe qu'une partie de la profondeur du transept et n'ait pas son centre sur l'axe de celui-ci. Ceci n'est naturellement pas exact.



Cl. Alinari.

L'ÉGLISE ABBATIALE DE SAN GALGANO

Pl. 29.



Cl. Alinari.

INTÉRIEUR DE LA CATHÉDRALE DE SIENNE

operai cisterciens les amena ultérieurement à modifier ce mode de décoration aux piliers du chœur et du transept : ils espacèrent davantage les bandes de marbre noir, de manière à ne plus leur faire occuper que le cinquième de la hauteur totale. Fait digne de remarque, on ne relève dans la cathédrale de la ville natale de Duccio que peu de traces d'une influence directe de Byzance.

L'extérieur du Dôme actuel présente un aspect plus gothique que l'intérieur, mais cette impression est due principalement à l'effet produit par des parties de l'édifice ajoutées ultérieurement, surtout le chœur et la façade, de date beaucoup plus récente que l'église primitive.

Cet examen trop rapide de la structure et de la décoration de l'ancienne cathédrale suffit pourtant à démontrer l'erreur des auteurs qui, à la suite d'Enlart, ont affirmé, ou considéré comme un fait acquis, que l'église de San Galgano avait servi de modèle à la cathédrale de Sienne et que le premier architecte de cette dernière fut un moine de l'abbaye cistercienne. Cet architecte ne possédait en réalité aucun des dons propres aux constructeurs français : tout en péchant par cette absence de faculté édificatrice qui caractérise d'une façon si marquée les architectes médiévaux de la péninsule, il trahit ce goût bien italien de la richesse décorative intérieure. A s'appuyer sur des considérations de style, il nous paraît probable que l'architecte qui dressa les plans fut quelque artiste du nord de l'Italie, soumis pendant son apprentissage à l'influence de Pise et qui emprunta certains traits gothiques au monastère voisin de San Galgano, sans toutefois en pénétrer complètement les principes d'architecture.

Après l'achèvement en 1267, un demi-siècle s'écoula avant qu'on mît en train aucun travail architectural important se rattachant au Dôme. Giovanni Pisano occupa l'em-

ploi de *capomaestro* de 1284 à 1298, mais il ne subsiste aucune trace de son passage dans cette fonction. Durant la deuxième décade du XIVe siècle s'ouvre au contraire une nouvelle époque d'activité architecturale. Les Siennois s'avisèrent que leur cathédrale n'était pas digne d'une cité aussi fière et opulente que la leur : les villes voisines, Florence et Orvieto, avaient entrepris l'érection d'églises de plus vastes dimensions ; les habitants de la cité de la Vierge, ne voulant pas se laisser éclipser par leurs rivaux, commencèrent par projeter des additions à l'édifice existant : ils décidèrent de bâtir un nouveau baptistère — le vieux baptistère s'élevait à droite de la façade — et d'agrandir le Dôme en lui adjoignant un chœur spacieux. En 1315, approximativement, on posa la première pierre de l'église actuelle de San Giovanni, à l'est de la cathédrale, en contre-bas ; et bientôt on entreprit de construire un chœur au-dessus de cette nouvelle église, dont les voûtes servirent ainsi de support au nouveau bâtiment.

En 1316, alors que Camaino da Crescentino occupait les fonctions de premier architecte [1], les fondations de la façade de San Giovanni étaient déjà posées : ainsi que l'ancien baptistère, on considérait San Giovanni comme faisant partie intégrante de la cathédrale [2].

La nouvelle construction n'était pas encore très avancée [3] qu'une commission d'experts, à la tête desquels se trouvait Lorenzo del Maitano, principal architecte de

[1] Le Dr Lusini écrit à tort que Tino di Camaino, le grand sculpteur, était alors architecte en chef ; son père occupa ce poste jusqu'en 1319, moment où Tino lui succéda pendant quelques mois. Cf. Lusini, *Il San Giovanni di Siena e i suoi Restauri*, Florence, Alinari, 1901, p. 22, n. 2.

[2] *Frammento di una cronachetta senese* (Bibl. com., Cod. C. VI, 12) publ. par Lisini et Mengozzi (Sienne, Sourds-muets, 1893), p. 23.

[3] Mme Richter suppose à tort que le chœur fut terminé sous Camaino. Cf. Richter, *Siena*, Berlin, Seemann, 1901, p. 37.

la cathédrale d'Orvieto et l'un des plus grands artistes que Sienne ait jamais produits, la jugea peu solide[1]. Les architectes consultés conseillèrent aux citoyens d'édifier une nouvelle église « belle, grande et magnifique, bien proportionnée en longueur, en hauteur, en largeur et dans toutes ses parties », projet qui ne fut pas tout de suite adopté. Pendant dix-sept ans le parti politique qui soutenait le plan opposé, consistant à ajouter à l'église primitive malgré les imperfections signalées, triompha encore[2]. Enfin, le 23 août 1339, les citoyens décidèrent d'ériger une vaste cathédrale qui aurait pour transepts la nef et le chœur de l'ancienne. Lando di Pietro, architecte siennois distingué, d'abord orfèvre de son métier, qui avait ciselé la couronne impériale du héros de Dante, Henri VII, fut appelé de Naples, où il travaillait pour Robert d'Anjou, pour remplir les fonctions d'architecte en chef. La première pierre de l'immense nef qui devait s'élever au sud de l'ancienne cathédrale fut posée solennellement en février 1340.

Avec le temps, les plans subirent des modifications considérables. Le travail commencé, on s'avisa que l'on pourrait incorporer à la nouvelle cathédrale la plus grande partie de l'ancienne et qu'il suffirait de transformer ou de reconstruire la lanterne et d'abattre le campanile. Toutefois les *operai* finirent par s'apercevoir que leur plan était irréalisable. Ils résolurent alors de démolir toute l'église du XIII[e] siècle et d'élever un édifice entièrement nouveau. On laissa cependant debout la vieille cathédrale, et tous les efforts de l'Œuvre se concentrèrent sur les travaux de la nouvelle nef. Au début, ceux-ci avancèrent rapidement : même la grande peste de 1348 qui emporta la

[1] Ceci se passait en 1322. Cf. Milanesi, *Documenti*, etc., vol. I, n° 34, pp. 186, 187.

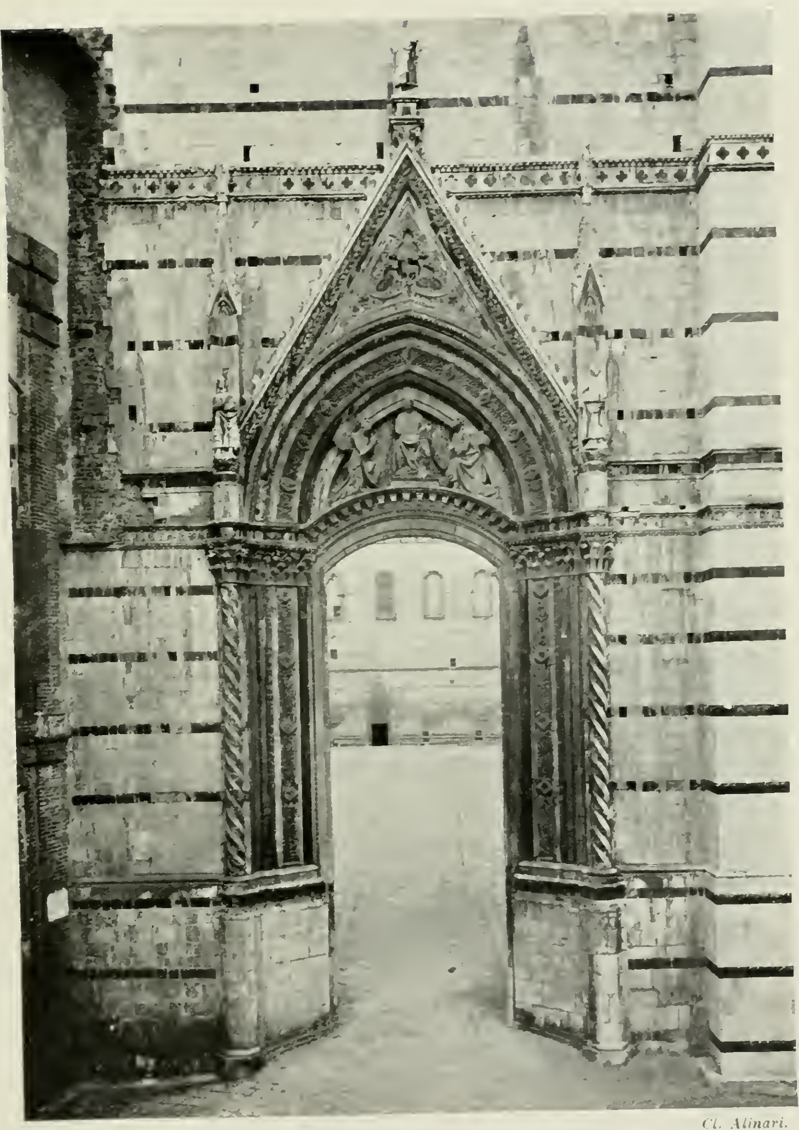
[2] Milanesi, *Documenti*, etc., vol. III, p. 275.

majeure partie des habitants, n'arrêta pas la construction ; mais les ravages des mercenaires et la fréquence croissante des luttes des factions appauvrirent les Siennois et absorbèrent des énergies qui auraient dû être employées à des œuvres d'utilité publique. La construction languit. Le découragement des *operai* s'accrut lorsqu'ils découvrirent qu'une moitié du nouvel édifice menaçait de s'écrouler : les piliers étaient trop faibles pour soutenir le faix des voûtes, et les architectes florentins que les autorités siennoises consultèrent dans leur embarras, leur conseillèrent de démolir les portions dangereuses et de les reconstruire. L'architecte en chef du Dôme, Domenico d'Agostino, et son second, Niccolo di Cecco, opinèrent en outre pour laisser subsister l'ancienne cathédrale et achever le chœur au-dessus de San Giovanni [1], affirmant que la nouvelle cathédrale prendrait cent ans à construire, tandis que le travail proposé par eux n'en demanderait que cinq [2] ; ils ne poussaient d'ailleurs pas leurs compatriotes à renoncer à l'espoir d'achever la nouvelle ; ils les pressèrent au contraire de la continuer « pour l'honneur de Dieu, et de sa Bienheureuse mère la Vierge Marie et du Bienheureux saint Jean-Baptiste ».

Le magnifique projet des Siennois n'en était pas moins condamné ; les jours de grande opulence et de gloire étaient passés pour Sienne. En juin 1357, les Douze décidèrent de faire abattre les parties dangereuses du nouvel édifice : dès lors, on ne parla plus de terminer l'immense basilique conçue par Lando di Pietro. Les Siennois se contentèrent d'agrandir et d'embellir la vieille cathédrale.

[1] Milanesi, *Documenti*, vol. I, n° 57, p. 252.

[2] Neri di Donato (*Cronica*, dans Muratori, *Rer. Ital. script.*, t. XV, c. 218) rapporte que le chœur fut achevé en août 1370.



Cl. Alinari.

PORTAIL LATÉRAL DE LA GRANDE NEF COMMENCÉE EN 1340, MAIS INACHEVÉE

Pl. 31.



Cl. Alinari.

FAÇADE DE LA CATHÉDRALE DE SIENNE

Conformément au plan proposé par Domenico d'Agostino et Niccolo di Cecco, ils complétèrent le chœur entrepris au-dessus de San Giovanni et l'achevèrent en 1370[1]. La même année, ils dégagèrent le terrain en avant de l'ancienne façade, en déplaçant la loggia du palais épiscopal que l'on avait élevée tout près d'elle[2] : ils ne semblent pas avoir eu d'abord d'autre objet que d'augmenter les dimensions de la place devant la façade occidentale, de manière à disposer d'un plus grand espace pour exposer les reliques de la cathédrale[3] ; mais, au cours des trois années suivantes, ils adoptèrent un projet beaucoup plus ambitieux : ils décidèrent d'allonger la nef[4] par l'adjonction de deux travées et d'édifier une nouvelle façade « du côté regardant l'hôpital, là où s'élevait jadis la loggia de l'évêque[5] ». Il n'est pas douteux que la cathédrale fut agrandie pendant les années 1374 à 1377; Neri di Donato le déclare formellement : les deux baies les plus à l'ouest diffèrent en plusieurs points importants du reste de la nef ; en outre, la couverture d'un des registres relatifs à l'administration de l'Hôpital, aux

[1] Neri di Donato, *Cronica*, éd. cit., c. 220. Cf. aussi Arch. di Stato, Sienne, *Libro dei Regolatori*, 1367-1377, fol. 200[t] et suiv. — Le chevalier A. Lisini a, le premier, remarqué cette inscription, que Mme Richter a reproduite ensuite. Chose curieuse, aucun des auteurs qui ont traité de la façade de la cathédrale de Sienne ne connaissait cette inscription ; ils ignoraient également que les renseignements importants qu'elle contient se trouvaient déjà dans la chronique, pourtant publiée, de Neri di Donato.

[2] On trouvera à l'appendice I tous les passages de Neri di Donato qui éclairent l'histoire de la façade, la reproduction exacte de l'inscription au *Libro dei Regolatori* de 1367-1377, et trois autres documents se rapportant à la façade.

[3] Neri di Donato, *Cronica*, éd. cit., c. 220.

[4] Neri di Donato, *Cronica*, éd. cit., c. 241.

[5] Nardini-Despotti dans son livre *Il sistema tricuspidale e la Facciata del Duomo di Firenze* (Livourne, 1871, pp. 134-138) a le premier démoli la théorie attribuant à Giovanni Pisano la façade du Dôme, de même que le chevalier A. Lisini a le premier démontré péremptoirement que la façade actuelle est postérieure à 1370. Cummings (*op. cit.*, vol. II, p. 180) se borne à reproduire l'opinion traditionnelle.

archives de Sienne, qui représente grossièrement l'ancienne cathédrale, nous montre celle-ci non seulement avec une façade différente, mais encore avec une nef sensiblement plus courte.

En 1377 les deux nouvelles baies étaient terminées ; Bartolommeo di Tommè, ainsi que Giacomo di Buonfredi et d'autres sculpteurs travaillaient aux statues et à l'ornementation de la façade. Trois ans plus tard, leur œuvre devait toucher à sa fin, car nous lisons qu'en 1380, l'artiste Andrea Vanni, l'ami de sainte Catherine, reçut une petite rémunération pour avoir « peint le visage et les mains de Notre-Dame et de son Fils » et des autres personnages sur la façade regardant l'Hôpital, à l'occasion de la fête de l'Assomption.

Les architectes de la façade occidentale de la cathédrale prirent pour modèle le chef-d'œuvre de l'un des plus grands artistes siennois, Lorenzo del Maitano, la superbe façade d'Orvieto ; mais leur œuvre reste très inférieure à l'original, tant au point de vue de l'ordonnance que de la décoration [1]. Des causes diverses de cette infériorité, la principale réside en ce que la façade de Sienne ne fait pas si intimement corps avec l'édifice que celle de la cathédrale d'Orvieto. Ainsi, à Sienne, les tympans des trois portails sont de hauteur et de largeur uniformes ; à Orvieto, au contraire, le portail central, plus ample et plus noble que les deux autres, souligne l'importance plus grande de la nef par rapport aux bas côtés. En outre, à Sienne, il n'y a guère d'harmonie entre les étages supérieur et inférieur de la façade, tandis qu'à Orvieto, l'ensemble est mieux proportionné et coordonné.

[1] M. Cummings, ignorant que la façade d'Orvieto est de soixante ans antérieure, la considère comme une copie améliorée de celle de Sienne. Toutefois la comparaison qu'il établit entre elles dénote une faculté d'observation très pénétrante et un sens critique remarquable.

La décoration des deux façades diffère, aussi, considérablement. A Sienne, elle pèche par l'abus de l'ornementation sculpturale, abus qui fait ressortir d'autant plus mal à propos le vide de la rose centrale, entièrement dépourvue de remplages. A Orvieto, on y recourut plus sobrement, sans compter que le genre de sculpture même diffère dans les deux édifices. Lorsque Lorenzo del Maitano dessina la façade d'Orvieto, l'influence de l'école pisane se faisait encore pleinement sentir, à Sienne comme ailleurs : Maitano appartenait personnellement à l'atelier de Giovanni Pisano ; aussi, à Orvieto les ornements sculptés consistent-ils surtout, comme dans les églises pisanes, en bas-reliefs. A Sienne, cinquante ans plus tard, les influences françaises agissaient directement et avec force : nous constatons par suite dans la décoration de la cathédrale, au lieu de bas-reliefs, une profusion de personnages où nous relevons le souvenir des imagiers septentrionaux. D'autre part, on embellit de bonne heure la façade d'Orvieto de nombreuses mosaïques la recouvrant comme un somptueux manteau [1]; à Sienne, on ne décora en couleurs que les gables de la façade occidentale [2].

La façade du Dôme de Sienne ne laisse pas de produire de l'effet, mais son ordonnance est imparfaite au point de vue structural et, au point de vue décoratif, elle ne respire ni le calme ni la dignité. Pourtant elle renferme assez d'éléments de pure beauté pour procurer au voyageur le plus blasé une réelle jouissance, mais c'est une beauté dont on se rassasie, dont on se lasse vite. L'ensemble

[1] Différents auteurs ont considéré comme acquis que la façade d'Orvieto n'avait pas subi de modifications importantes depuis le XIVe siècle. Ceci est cependant inexact. Elle a subi des changements structuraux en 1371 et en 1450-51. Cf. Nardini-Despotti, *Lorenzo del Maitano e la facciata del Duomo d'Orvieto*, estratto dall'Arch. stor. dell'Arte, Rome, 1891.

[2] Les touches de mosaïque rouge de l'encadrement primitif de la rose sont si petites qu'on devait à peine les remarquer.

réalise un tour de force artistique brillant mais qui ne satisfait pas les aspirations esthétiques de l'âme.

L'intérieur de la cathédrale est plus attrayant que l'extérieur. A midi cependant, par un éclatant soleil d'été, en août par exemple, mois où les dallages incrustés sont à nu, son aspect, malgré sa splendeur, est un peu bizarre; il vaut mieux l'admirer au coucher du soleil : alors l'antithèse violente et continuelle du blanc et du noir s'atténue, la chaire de Niccola Pisano, le tabernacle du Vecchietta, la fresque de Pintoricchio, le portail du Marrina, et tous les beaux morceaux d'art se retrouvent à leur place dans le plan d'ensemble de la décoration. Le contraste monotone s'adoucit; un semblant d'harmonie, dont un brun chaud forme la dominante, se substitue à lui.

La cathédrale de Sienne, avec sa bizarrerie, est un symbole, le symbole pathétique de la vie d'un peuple. Les restes inachevés de la grande cathédrale incarnent la République. La vieille église qui précéda la grande nef et survécut à celle-ci, devenue une simple ruine, personnifie la ville de Sienne, et nous trouvons gravé à l'intérieur de ses murs et sur ceux-ci, le récit de ses espérances, de ses émotions et des nobles aspirations d'une race dont le caractère abonde en contrastes sinon réels du moins apparents. Sensuel et mystique, sagace et pourtant enclin à une aimable folie, nourrissant une foi enfantine dans la tradition et la légende, et pourtant affranchi des conventions et jaloux de sa liberté, passionné dans l'amour comme dans la haine, ce peuple étrange a exprimé ici son âme dans la pierre.

« Fermez les portes de la ville, répliquait un duc de Toscane lorsqu'on le priait de construire à Sienne un asile d'aliénés, fermez les portes de la ville et voilà votre maison de fous toute faite. » Le sarcasme du duc n'était

pas complètement injustifié : il y a quelque chose dans le tempérament siennois, qu'une race douée d'un sens pratique aussi aiguisé que les Florentins devait considérer assez naturellement comme une touche de faiblesse mentale ; cette disposition se manifeste, à notre avis, dans la cathédrale : celle-ci nous paraît en effet l'expression d'un tempérament non complètement sain, ne jouissant jamais d'une parfaite harmonie intérieure, et pourtant brave, sympathique et aimable.

Il n'y a guère à dire ici de l'histoire ultérieure de la cathédrale. La belle façade orientale, celle du Baptistère, fut édifiée peu d'années après celle de l'ouest, d'après les dessins du peintre Giacomo di Mino di Neri del Pelliciaio, dessins que l'on peut voir encore à l'Œuvre de la cathédrale. Le petit baptistère, à l'angle nord-ouest du transept septentrional, fut bâti par Giovanni di Stefano en 1482. La bibliothèque Piccolomini, dont nous parlerons plus au long dans un prochain chapitre, date de 1495. La seule addition postérieure de quelque importance est la Cappella del Voto, construite pour abriter la vieille Madone de Sienne, celle devant laquelle priaient les Siennois la veille de la bataille de Montaperti[1] ; contiguë à l'angle sud-ouest du transept méridional, elle fut érigée en 1661 sur l'ordre d'Alexandre VII.

Parmi les autres églises de Sienne, aucune, sauf peut-être San Domenico, San Francesco, San Sebastiano[2] et Santa Maria delle Nevi, ne revêt une réelle importance architecturale. Chacun des grands ordres prêcheurs éleva, au XIIIe siècle, une église à Sienne. Celle de San

[1] L'identité de la *Madonna del Voto* et de la *Madonna degli Occhi Grossi* n'est plus douteuse maintenant. Cf. *Misc. Stor. Sen.*, vol. I (1893), nº 1, pp. 10 et 11.

[2] San Sebastiano, de Valle Piatta, sert maintenant de chapelle à la *Contrada della Selva.*

Francesco fut construite par les Franciscains dans les dernières années de ce siècle, dans le style semi-gothique en faveur en Italie à cette époque. Il fallait aux ordres prêcheurs des églises susceptibles de contenir de grands auditoires et néanmoins peu coûteuses; il importait en outre d'éviter autant que possible, dans leur construction, les supports isolés risquant de dérober le prédicateur aux yeux d'une partie des fidèles. L'architecte de San Francesco réussit à satisfaire à ces exigences, mais non à construire une belle église. Plus tard, les plus grands peintres et sculpteurs siennois en ornèrent richement l'intérieur ; malheureusement nombre de leurs œuvres périrent dans un incendie qui détruisit partiellement l'édifice en 1655 ; enfin le mauvais goût du XVIIIe siècle acheva la ruine commencée au XVIIe. Restauré à grands frais du vivant de la génération actuelle, San Francesco est maintenant l'objet d'une vive admiration de la part des Siennois.

Les Dominicains se contentèrent d'abord d'un édifice beaucoup plus modeste. En 1220, ils commencèrent à élever une église sans prétention sur le versant de la colline de San Prospero, dominant Fontebranda ; mais, dans les dernières années du XVe siècle, ils décidèrent d'en construire une beaucoup plus vaste, égale en dimensions à celle de l'ordre rival près de la Porte Ovile. L'ancienne église, renforcée de contreforts massifs, servit de fondations à la portion orientale du nouvel édifice. L'architecte, Domenico Cinquini, comme celui qui avait construit San Francesco, fut requis de bâtir « la plus grande église possible, avec le moins de frais possible ». Il dut aussi renoncer à employer des piliers massifs susceptibles de nuire, dans une certaine mesure, au but de l'édifice, en tant que lieu de prédications. Quoiqu'en pleine floraison de la Renaissance, il adopta le style semi-

gothique de ses prédécesseurs[1] et, sur un emplacement présentant de nombreuses difficultés, il réussit à édifier une église vaste, sans prétentions esthétiques mais bien adaptée à son objet[2].

Il n'y a guère à dire touchant l'architecture religieuse de Sienne pendant la Renaissance. Deux des plus grands architectes de cette époque, Francesco di Giorgio et Baldassare Peruzzi, étaient siennois, mais, bien qu'ils aient peint des tableaux pour leur ville natale et dessiné ses fortifications, ils n'élevèrent dans ses murs aucune église. L'artiste consommé qui bâtit Santa Maria del Calcinaio sur les pentes tapissées d'oliviers de Cortone couronnée de tours, n'a laissé dans sa patrie aucun monument de son génie architectonique[3]. Le plus bel édifice religieux de Sienne, de l'époque de la Renaissance, est la petite église Santa Maria delle Nevi, construite par ordre de Giovanni de' Cinughi[4], évêque de Pienza, en 1470 ; le plus grand est celle des Servi di Maria, qui décèle de fortes influences florentines, et fut probablement conçue par un admirateur local de Brunelleschi. L'influence du même architecte se remarque dans la petite église de San Sebastiano de Valle Piatta, église

[1] Le Palais Marsili, rebâti en 1459, est un second exemple de bâtiment de la même période entièrement gothique de style. Toutefois la coexistence de ces deux monuments, San Domenico et le Palais Marsili, ne justifie pas les conclusions excessives que l'on a formulées touchant la prédilection prolongée des Siennois pour le style gothique. En effet, de ces deux édifices, l'un n'est qu'une copie et l'autre l'agrandissement d'une construction existante.

[2] *Misc. Stor. Sen.*, vol. III (1895), p. 58.

[3] Le Palais Constantini est peut-être son œuvre. Le Professeur Rossi attribue aussi les plans de l'église de la *Madonna delle Nevi* à Francesco di Giorgio, mais nous ne connaissons aucun témoignage corroborant cette supposition. Francesco di Giorgio suréleva la toiture de l'église San Francesco en 1482, mais ne modifia pas autrement l'édifice. Cf. Borghesi et Banchi, *op. cit.*, Sienne, Torrini, 1898, p. 258.

[4] Les Cinughi, vieille famille siennoise, se rattachaient à la maison florentine des Pazzi. Cf. *Misc. Stor. Sen.*, vol. I (1893), p. 169.

des Enfants-Trouvés, qui sert aussi de chapelle à la *Contrada della Selva* et fut bâtie à la fin du xv[e] siècle par Girolamo di Maestro Domenico Ponsi. Son intérieur agréable, en forme de croix grecque, évoque de plus nobles constructions : la chapelle des Pazzi à Santa Croce de Florence, et Santa Maria delle Carceri, l'œuvre magnifique de Giuliano da Sangallo à Prato.

II. — ARCHITECTURE CIVILE

A l'exception de Venise, aucune ville d'Italie n'est aussi riche en palais gothiques que Sienne. Le développement commercial rapide de la cité dans les premières années du xiii[e] siècle détermina en effet un grand essor de l'architecture domestique. De riches familles de négociants, les Tolomei et les Salimbeni, par exemple, se firent construire d'imposants palais au cœur de la ville ; sous le régime des Vingt-Quatre, les demeures cossues de la classe moyenne se multiplièrent également dans les rues de Sienne. Mais, tandis qu'il subsiste encore des portions considérables de maint palais de médiocre importance, toutes les résidences des magnats du commerce furent réédifiées à l'époque des Neuf.

La construction du Palais de la Seigneurie suscita en effet une mode nouvelle en architecture : aucun citoyen riche ou influent ne se tint pour satisfait qu'il ne se fût fait bâtir un palais de briques, aux lignes gracieuses, ajouré, aux deuxième et troisième étages, de fenêtres ogivales à un ou deux meneaux. C'est ainsi que les grands palais gothiques de Sienne appartiennent pour la plupart à une courte période d'une soixantaine d'années, période qui s'écoula entre le commencement des travaux du Palais de la Seigneurie et la grande peste de 1348. Grâce en partie à l'influence exercée par la construction du

grand Palais sur l'architecture civile et en partie aussi à l'intervention du gouvernement qui lança cette mode en édictant que toutes les nouvelles maisons bâties sur la la Piazza del Campo devraient être munies de fenêtres à une ou deux colonnettes, les palais siennois revêtent un caractère réellement national. Quoique la bonne pierre abondât dans le voisinage de Sienne [1], les riches citoyens préférèrent employer surtout la brique. La pierre servit pour les colonnes gracieuses qui soutiennent les arcs des fenêtres, pour les créneaux et les cordons, et parfois pour le rez-de-chaussée tout entier qui est toujours d'une simplicité sévère. Les palais comportent, en règle générale, trois étages, mais on compte quelques exceptions. Les deux étages supérieurs prennent leur jour par des rangées de fenêtres aux ogives élégantes, divisées par une ou deux colonnettes.

Le Palais de la Seigneurie est, comme nous l'avons vu, le premier en date et aussi le plus vaste des grands palais gothiques de Sienne : au point de vue du style, tous les autres en dérivent [2]. Antérieurement, un bâtiment abritant plusieurs bureaux du gouvernement avait occupé depuis le XIe siècle le centre de la partie basse de la Piazza del Campo. C'est en 1288 que cette construction fut acquise par la Seigneurie, et le nouveau palais commencé. A mesure que les travaux avançaient, le gouvernement se trouvait avoir besoin de locaux de plus en plus spacieux : les Neuf décidèrent d'acheter les bâtiments à l'est et à l'ouest du palais, de les démolir et de l'agrandir de

[1] Les environs de Sienne, que nous avons étudiés de près à ce point de vue, sont particulièrement riches en bonne pierre à bâtir et surtout en marbres de couleurs variées. Citons à l'appui le *Guida artistica della Città e contorni di Siena*, Sienne, 1883, p. 80 et les *Misc. Stor. Sen.*, vol. III, (1895), p. 94.

[2] Est-il besoin de faire remarquer que nous ne considérons pas le Palais Tolomei actuel comme identique avec le bâtiment élevé en 1205 ?

chaque côté. L'édifice ne fut pas terminé avant 1309.

Construit en brique, le Palais Public comprend un large corps central plus élevé et deux ailes. Celles-ci ne comportaient, à l'origine, que deux étages ; on en ajouta plus tard un troisième. A l'extrémité nord se dresse la haute et gracieuse tour, dite *Torre del Mangia* [1]. Les arcs qui forment support au rez-de-chaussée du Palais sont murés par de la brique et ornés de l'écusson de la ville. Aux deuxième et troisième étages, les fenêtres à trois baies ont également des tympans pleins, avec l'écusson.

La tour fut commencée en 1338 [2] par deux architectes pérugins, Minuccio di Rinaldo et Francesco, son frère, auxquels succéda Agostino di Giovanni, l'artiste qui sculpta le monument de Guido Tarlati à Arezzo. On ne lui donna d'abord qu'une silhouette purement verticale, comme à celles des autres palais de la ville ; mais, lorsqu'elle eut atteint une certaine hauteur, il fut décidé qu'elle recevrait une couronne plus fière que ses sœurs, et l'on demanda à Lippo di Memmo, le grand élève de Simone Martini, d'établir un projet pour son achèvement. Lippo fournit ses plans en 1341 ; mais le travail n'avançait que lentement et ce n'est pas avant 1349 que le beffroi fut complètement terminé.

La Torre del Mangia s'élève au-dessus de la place comme un svelte lis : sa tige pure et élancée s'épanouit en une belle fleur blanche dont les gracieux contours se

[1] La Tour Mangia tire son nom des circonstances suivantes. Avant l'existence des horloges publiques, on frappait certaines cloches à des heures déterminées pour faire savoir l'heure aux habitants. Il y eut à la tête des sonneurs préposés à cet office un certain Giovanni Ducci, surnommé Mangia ou Mangiaguadagni. On les remplaça plus tard par un jaquemart à qui l'on continua pendant des siècles de donner le surnom. Avec le temps on baptisa la tour *Torre del Mangia*.

[2] Le meilleur récit de l'historique de cette tour se trouve dans les articles de Lisini : *Chi fu l'Architetto della Torre del Mangia ?* dans les *Misc. Stor. Sen.* de septembre et octobre 1894.



Cl. Alinari.

LE PALAIS PUBLIC, SIENNE



Cl. Alinari.

ANTONIO FEDERIGHI. — LA LOGGIA DEL PAPA

détachent sur l'azur du ciel à des kilomètres de distance. Les mâchicoulis se composent de seize arcs en ogive, quatre sur chaque face, séparés par de longues consoles effilées. La frise qui les domine s'orne d'écussons de la République ; au-dessus se découpent les créneaux, à l'intérieur desquels se dresse un beffroi présentant, sur chaque face, une ouverture en plein cintre. Couronnant le beffroi, une rangée de mâchicoulis plus petits et semi-circulaires, enfin un bandeau uni surmonté de créneaux.

La chapelle, au pied de la tour, ou Cappella del Voto, fut construite en accomplissement d'un vœu, après la grande peste de 1348. Un oratoire, commencé en 1352, s'éleva d'abord sur cet emplacement, mais, comme il ne plaisait pas aux Siennois, on le démolit en partie ; en 1376 on se remit sérieusement au travail : le gros œuvre de la chapelle ne tarda pas à être achevé, mais pendant longtemps les *operai* de la cathédrale, à qui en incombait l'entretien, continuèrent à y ajouter de nouvelles décorations. Au xv[e] siècle, en 1460, elle subit des changements importants : Antonio Federighi fut chargé de surélever la toiture de manière à loger en dessous une frise.

En 1297, alors que s'édifiait son Palais, la Seigneurie rendit un édit prescrivant qu'à l'avenir tous ceux qui bâtiraient des maisons sur la Piazza del Campo devraient les munir de fenêtres gothiques à colonnettes[1] : les architectes se virent donc obligés, à cet égard tout au moins, d'imiter le Palais de la Seigneurie, et ce dernier avec sa façade de brique, son rez-de-chaussée sévère et ses rangées de fenêtres gracieuses aux étages supérieurs, servit ainsi de modèle à maint palais siennois. Parmi les plus

[1] Borghesi et Banchi, *Nuovi Documenti*, etc., Sienne, Torrini, 1898, p. 1.

anciens se trouvent le Palais Sansedoni et le Palais Buonsignori qui appartiennent tous deux, du moins en partie, à la seconde moitié du XIIIe siècle.

Le Palais Sansedoni, l'un des plus vastes de Sienne, — il fut même jadis plus grand qu'aujourd'hui, — s'élève sur la Piazza del Campo, vis-à-vis du Palais Public ; de sa tour autrefois altière, il ne subsiste plus qu'une petite portion. Une belle corniche le couronne, soutenue par un encorbellement aux arcs arrondis, et au-dessus de laquelle règne une frise étroite surmontée de créneaux. Différant sur ce point de la majorité des palais gothiques de Sienne, il compte plus de trois étages. Trente-six fenêtres à doubles meneaux et à tympans pleins décorent sa façade. D'effet général un peu monotone, le Palais Sansedoni ne possède pas le charme d'autres demeures siennoises de la même époque.

Plus gracieux est le Palais Buonsignori, dans la Via San Pietro, avec ses trois étages : le rez-de-chaussée date du XIIIe siècle et le reste appartient vraisemblablement à la première décade du siècle suivant. Au rez-de-chaussée nous trouvons combinés le plein cintre et l'ogive, comme dans d'autres monuments de Sienne du XIIIe siècle ; aux deux étages supérieurs, une rangée de fenêtres à doubles meneaux, et à ogive pleine, rappelant celles du Palais Public. Une bordure de créneaux d'un dessin hardi surmonte la façade. Comme ses contemporains, le Palais Buonsignori est en brique.

Un peu plus récent, le Palais Grottanelli, d'abord résidence du Capitaine de la Place, passa ensuite aux mains des Squarcialupi et des Pecci ; comme ses aînés, il revêt une beauté sévère, mais le goût grandissant du luxe perce discrètement aux fenêtres et aux créneaux. Considérablement transformé au XVe siècle, il fut restauré dans son état primitif au siècle dernier. Il ne comporte que deux

étages, y compris le rez-de-chaussée qui est entièrement en pierre. Les fenêtres de l'étage supérieur se divisent en deux baies avec remplages percés d'un cercle. Deux rangées de briques alternées décorent les beaux créneaux carrés.

A la même époque appartiennent le Palais Saracini et le Palais Salimbeni, élevés tous deux sur l'emplacement d'anciens palais. Lors de la construction du Palais Tolomei, un peu plus tard, on y incorpora probablement une portion d'un édifice existant, construit en 1205 par la même famille.

Sienne est plus riche en beaux spécimens d'architecture civile et domestique de la Renaissance qu'en édifices religieux d'une belle ordonnance appartenant à la même époque. La Loggia di Mercanzia, la Loggia di Pio Secondo, les Palais Piccolomini, Nerucci et Spannocchi, et le Palais des Moines de San Galgano, nous offrent une série de monuments[1] dessinés par plusieurs des plus grands maîtres de cette période, et qui, sans s'imposer en général par leurs dimensions ni par la somptuosité de leur décoration, présentent cependant un profond intérêt pour quiconque veut étudier l'architecture italienne d'une manière complète.

C'est en l'année 1309 que les Consuls des deux ghildes marchandes décidèrent qu'elles occuperaient dorénavant un local à elles, au lieu de louer une maison comme elles l'avaient fait jusqu'alors[2]. Elles achetèrent immédiatement plusieurs maisons sur l'emplacement où s'élève maintenant la loggia, bâtie, ainsi que la chapelle, un siècle plus tard. En 1416, le grand Conseil en confia la

[1] Avec la seule exception de la Loggia di Mercanzia, ils appartiennent tous à l'époque d'Æneas Sylvius Piccolomini, et furent construits soit par le pape, soit par ses parents ou des protégés.

[2] *Misc. Stor. Sen.*, vol. III, 1895, p. 27.

construction à Sano di Matteo, architecte en chef de la cathédrale d'Orvieto.

La Loggia di Mercanzia, baptisée plus tard Loggia de' Nobili et connue de nos jours sous le nom de Loggia degli Uniti, ne comportait primitivement pas l'étage supérieur ; de forme rectangulaire, la galerie comprend sur la rue trois arcades rondes et s'appuie au fond sur un palais. Les quatre piliers de la façade portent, sur celles de leurs faces qui regardent la rue, des dais abritant chacun une grande statue. En dépit de son manque de légèreté, il s'en faut que la loggia soit solidement construite : les tirants qui maintiennent les arcades attestent l'incompétence des architectes qui bâtirent une œuvre lourde et pourtant d'une stabilité précaire.

Quoi qu'il en soit, lorsque l'on a formulé contre elle tous les reproches qu'elle peut suggérer, la Loggia di Mercanzia conserve encore assez de charme pour justifier la fierté qu'elle inspire aux Siennois. L'agrément de la décoration compense dans une certaine mesure, s'il ne les rachète pas complètement, les fautes commises par ses architectes : Minella et le Vecchietta, Federighi et le Marrina, Urbano de Cortone et Pastorino Pastorini ont en effet contribué à embellir cette construction, d'un caractère bien italien. Lorsque l'on descend l'étroite et sinueuse Via Cavour, elle semble vous saluer tout à coup, produisant une impression de dignité somptueuse. On éprouve une agréable jouissance en découvrant cette galerie luxueuse et superbement décorée qui abrite le passant de la pluie et des ardeurs du soleil. Et, comme ce sont bien là les sensations qu'une telle construction doit éveiller, on peut dire que les artistes qui l'ont édifiée n'ont pas complètement manqué leur but.

La Loggia del Papa, déjà commencée en 1460 aux frais de Pie II ne fut terminée que deux ans plus tard, c'est-à-

dire près d'un demi-siècle après la Loggia di Mercanzia [1]. Conçue par Antonio Federighi, un des plus grands artistes siennois de la Renaissance, que nous aurons l'occasion d'étudier comme sculpteur dans un prochain chapitre, elle offre un contraste frappant avec son aînée. A peu près dépourvue de décoration, elle tire presque exclusivement son effet de ses qualités architecturales. A la fois plus légère et plus imposante, elle est plus gracieuse de lignes et plus harmonieuse dans ses proportions. A la même période appartiennent le Palais Todeschini-Piccolomini, qui abrite aujourd'hui les Archives de la ville ; le Palais Nerucci, actuellement le local de la Banca d'Italia, dessiné par Rossellino pour la sœur de Pie II, Caterina Piccolomini, mais construit effectivement sous la direction, d'abord de Federighi, puis d'Urbano de Cortone ; le Palazzo del Turco, appelé aussi dei Diavoli, dessiné par Federighi ; le Palais Spannocchi, élevé en 1472 par Giuliano da Maiano [2] et qui abrita longtemps la poste ; le Palais des Moines de San Galgano, construit deux ans plus tard par le même architecte ; et le Palais Constantini, attribué par quelques-uns à Francesco di Giorgio.

De tous ces palais, le plus remarquable est le Palais Todeschini-Piccolomini que construisit Pietro Paolo Porrina de Casole [3], le rival de Francesco di Giorgio. Sienne possède plusieurs bâtiments du *Quattrocento* qui ne sont pas dépourvus de charme, mais celui-ci est le seul édifice Renaissance de la ville qui agisse sur l'imagination de la même manière que certains grands palais de Florence.

[1] On trouve dans les registres du Trésor secret du Vatican l'inscription d'un paiement effectué en décembre 1460, « per fare la loggia in Siena. » Le travail marcha lentement, car elle ne fut certainement pas terminée avant les derniers mois de 1462. Cf. E. Müntz, *Les arts à la Cour des Papes*, 1re partie, Martin V-Pie II, Paris, 1878.

[2] *Misc. Stor. Sen.*, vol. III, 1895, p. 59.

[3] Allegretto Allegretti, *Diarj Sanesi*, dans Muratori, *Rer. Ital Script.*, t. XXIII, c. 773.

D'une beauté austère et majestueuse, c'était bien l'habitation convenant aux chefs d'une grande famille qui, pendant des générations, avait rendu d'éminents services à l'État.

C'est à la première moitié du *Cinquecento* qu'appartiennent le Palazzo del Magnifico, ce beau palais aux superbes ornements de bronze que Giacomo Cozzarelli [1] bâtit pour Pandolfo Petrucci ; le Palais Pollini, attribué, non sans raison à notre avis, à Baldassare Peruzzi ; la loggia de la maison de sainte Catherine, également attribuée à Peruzzi, et plusieurs autres constructions moins considérables.

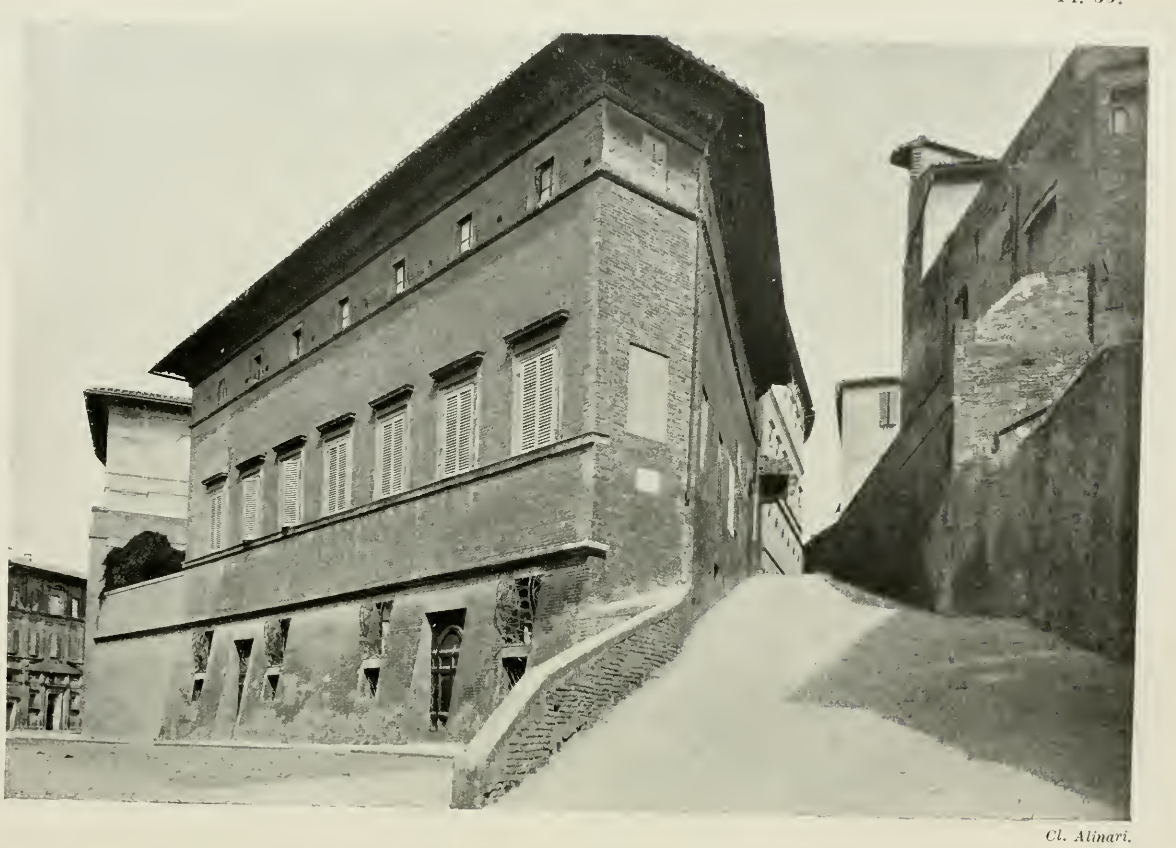
Il résulte de ce recensement rapide que presque tous les édifices siennois ayant quelque importance architecturale se répartissent en quatre courtes périodes. La première, de transition entre le roman et le gothique, est la période des *Ventiquattro*, celle où l'on construisit la cathédrale : elle dura de 1230 à 1266 environ. La deuxième fut l'âge gothique, l'époque des *Nove*, celle de la grande cathédrale inachevée et des palais gothiques, de 1288 à 1357. La troisième qui n'embrasse que quinze ans, de 1460 à 1475, fut la première période de la Renaissance, celle de Pie II. Enfin la dernière époque fut celle de la seconde période de la Renaissance, l'époque de Pandolfo Petrucci de 1487 à 1512. Les principaux monuments appartenant à ces quelques années de despotisme sont le Palazzo del Magnifico, les églises San Sebastiano de de Valle Piatta et San Spirito.

[1] Il ne faut pas confondre Giacomo Cozzarelli, sculpteur et architecte, avec Giudoccio Cozzarelli, peintre et miniaturiste. M. Hastings a commis cette erreur dans son *Siena, its Architecture and Art*, Londres (1902, p. 30), ainsi que l'éminent critique de la peinture italienne qui a eu l'aimable attention d'écrire des notices sur les étiquettes de quelques-unes des peintres de la Bibliothèque de Christ Church, à Oxford.



Cl. Alinari.

LE PALAIS CONSTANTINI, SIENNE



Cl. Alinari.

LE PALAIS POLLINI (DESSINÉ PAR PERUZZI)

Les constructions du Moyen Age et de la Renaissance abondent le long des rues de Sienne : leur caractère vraiment national lui imprime une individualité saisissante. A l'encontre de nos villes modernes, tirées au cordeau, où tel quartier de l'une rappelle tel quartier de l'autre, nulle cité ne ressemble à Sienne : cette impression unique émane d'elle dans ses moindres détails. Elle dégage le charme propre à une personnalité aimable et originale, charme qui s'épanouit librement dans sa physionomie extérieure.

CHAPITRE II

LA SCULPTURE SIENNOISE

En Italie, au Moyen Age, comme auparavant à Byzance, tous les progrès de l'art ont résulté d'un retour à l'antiquité. La renaissance de la sculpture en Toscane, comme celle de l'architecture, se manifesta à l'origine par une résurrection des formes classiques ; toutefois, en sculpture comme en architecture, ce n'est pas l'art grec que les Pisans imitèrent, mais celui de Rome, de la Rome impériale. D'autre part, en sculpture comme en architecture, au réveil classique succéda un autre mouvement, puisant, lui, son inspiration dans l'art gothique français.

C'est dans les œuvres d'artistes comme Gruamons et Rodolfino, les pionniers de l'école néo-romaine de l'Italie centrale, que nous entrevoyons pour la sculpture les premières traces du plus ancien de ces deux mouvements. Il subsiste à Sienne un spécimen de cette école : la cathédrale possède, encastrés dans le mur de la chapelle de saint Ansanus, des bas-reliefs représentant l'*Annonciation*, la *Nativité* et l'*Adoration des Mages*, imitation malhabile mais non sans agrément des modèles romains.

Ces tendances de l'architecture et de la sculpture, en Toscane, se rattachaient du reste à un mouvement général dont les manifestations s'étaient déjà fait sentir ailleurs d'une façon plus marquée : une véritable pré-Renaissance. Cette première Renaissance compta cinq centres principaux : Byzance, Tolède, la Provence, le royaume de



Cl. Alinari.

BAS-RELIEF DU XIIIe SIÈCLE,
Cathédrale de Sienne.



Cl. Alinari.

NICCOLA PISANO. — LA VISITATION ET LA NATIVITÉ

Détail de la chaire de la Cathédrale de Sienne.

Sicile et Rome. C'est à Byzance qu'elle fit tout d'abord son apparition. Là, à un réveil artistique remontant au IXe siècle, sous Basile le Macédonien, succéda, au XIe, un autre essor qui se manifesta surtout dans les ivoires sculptés, les reliefs de bronze et les miniatures. Certaines de ces œuvres dénotent un effort sincère pour rendre les formes naturelles et une manière plus artistique de traiter les draperies. Pour représenter une académie drapée, l'artiste ne se contente plus de figurer les plis de la robe par un simple réseau de lignes décoratives, il cherche à nous faire sentir le relief de la forme qu'il modèle.

En Espagne, ce mouvement s'épanouit dans la littérature ; en Provence, dans la littérature en même temps que dans l'architecture et la sculpture ; à Rome, on le retrouve dans les mosaïques des Cosmati. Il atteignit son apogée en Sicile et en Pouille, sous Frédéric II, revêtant les différents aspects de l'effort artistique, architecture, sculpture, mosaïque et littérature. L'art puisa principalement son inspiration dans les modèles de l'ancienne Rome, mais il se retrempa aussi aux autres sources d'où se répandait cette vie nouvelle. Des artistes de Byzance gravèrent des monnaies pour Frédéric et décorèrent de mosaïques les murs de ses palais ; Michel Scot, son maître, importa de Tolède à Palerme la science d'Aristote ; des poètes provençaux déclamèrent sur des mètres nouveaux, à l'ombre des bosquets d'yeuses siciliens.

Cette renaissance sicilienne se manifesta en sculpture d'une façon éphémère, mais non sans éclat. Les premiers remous d'un mouvement nouveau vinrent, de Byzance, effleurer, au XIIe siècle, les rives de l'Italie méridionale : nous en trouvons des marques sur les portes des cathédrales de Bénévent et de Ravello ; leur auteur, Barisano da Trani, y témoigne qu'il s'était, dans une certaine mesure, affranchi de la convention tyrannique qui, sous

la précédente génération, avait pesé sur Bonanno lorsqu'il modelait la porte méridionale de la cathédrale de Pise. Sous Frédéric II, ce mouvement, qui s'était d'abord décelé dans des bas-reliefs de bronze, chercha d'autres moyens d'expression. On commença à sculpter dans la pierre des personnages détachés portant des traces très nettes d'influence classique. A Capoue l'impériale, où Frédéric éleva une grande forteresse, à Foggia, sa résidence habituelle, à Ravello et à Amalfi, florissaient des artistes qui imitaient les œuvres des sculpteurs de la fin de l'Empire romain.

C'est probablement dans cette région, en Pouille, que Niccola Pisano fit son premier apprentissage[1], c'est des

[1] Un document déjà cité, du 12 mai 1266, (*Arch. dell' Opera del Duomo di Siena, Perg.*, N° 293, reproduit par Milanesi dans ses *Documenti*, vol. I, p. 149) porte que Fra Melano « requisivit magistrum Nicholam Petri de Apulia ». Cette phrase laisserait entendre d'une façon évidente que Nicolas était né en Pouille, province avec laquelle Pisans et Siennois entretenaient de fréquentes relations au temps de Frédéric II, mais l'explication n'a pas satisfait les Toscans : ils se sont efforcés de démontrer que, conformément à la vieille tradition, le père de l'art toscan moderne était bien leur compatriote. Un archiviste siennois, après avoir fouillé la Toscane, finit par y découvrir un hameau obscur portant un nom approchant de celui de la province méridionale, mais les Pisans furent mécontents de cette trouvaille : ils déclarèrent qu'ils n'entendaient pas « céder à une autre ville toscane un honneur qui jusqu'alors leur avait appartenu sans partage » (Tanfani Centofanti, *Della Patria di Niccola Pisano*, estratto dal giornale *Lettere e Arti*, n° 12, Bologna, 1890, p. 4, 5). Ils prirent pour preuve de son origine pisane le surnom de Pisanus. L'argument que les mots « de Apulia » se rapportent à un obscur village appelé Puglia, près de Lucques, ou à un autre hameau du même nom dans le voisinage d'Arezzo, ne repose sur aucune preuve et ne s'inspire évidemment que du patriotisme toscan. Le fait que Niccola portait le surnom de Pisanus ne prouve pas non plus qu'il était né à Pise ; plus d'un document de cette époque parle d'un artiste comme étant né dans une ville où il ne fit qu'un séjour prolongé. Il se peut bien d'ailleurs aussi qu'il fut qualifié « de Apulia » non pour y être né, mais parce qu'il avait résidé quelque temps en Pouille dans sa jeunesse. Mais la question a peu d'importance aux yeux de l'historien d'art ; le fait capital est que, jeune encore, il fit son apprentissage sous l'influence directe des maître de la renaissance classique méridionale : cela, les documents et la *stilkritik* le prouvent amplement. Le problème a été débattu par Milanesi dans son édition de Vasari (vol. I, p. 321-329), par Tanfani Centofanti, *Notizie di artisti tratte dei Documenti Pisani*, Pise, 1898, pp. 389-393, ainsi que dans la brochure sus-mentionnée, et par Sir John Crowe dans la *Nineteenth Century* d'avril 1896.

maîtres méridionaux qu'il acquit son admirable technique. Ce jeune rameau du classicisme, transplanté en sol toscan, y trouva une ambiance favorable : un mouvement néo-classique, fruste et mal documenté, il est vrai, en ce qui concerne la sculpture ; mais brillant dans ses manifestations architecturales, depuis longtemps déjà en évolution. Il y trouva aussi des sarcophages et autres restes de l'antiquité, qui lui fournirent des matériaux appropriés à la poursuite de ses études. Sa plus ancienne œuvre sculptée connue, la chaire de Pise, achevée en 1260, est entièrement classique d'inspiration. Le mouvement artistique original qui se dessinait alors en France avait déjà atteint la Toscane, mais n'avait encore touché que l'architecture. Dans les bas-reliefs de cette chaire, Niccola se montre néo-romain convaincu : artiste consommé, — non point simple imitateur, — il réalise de nouveau spontanément les modèles anciens en leur communiquant une vitalité et une grâce nouvelles. Mais son œuvre reste entièrement classique d'esprit aussi bien que de forme : elle respire le calme, l'ampleur, la dignité de l'antique.

C'est en l'année 1266 que le Cistercien Fra Melano appela Niccola à Sienne pour construire la chaire de la cathédrale : son arrivée ouvre l'histoire de l'école siennoise de sculpture. Dans l'intervalle des six années écoulées depuis l'achèvement de la chaire de Pise, un événement important s'était produit, l'un des plus grands faits de toute l'histoire de la sculpture : les pionniers de la sculpture italienne moderne s'étaient aventurés sur une route nouvelle. Les bas-reliefs de la chaire de Sienne décèlent l'influence des grands imagiers anonymes de la France médiévale, les sculpteurs qui décorèrent les superbes portails de Chartres et d'Amiens, de Reims et de Strasbourg. Ces grands artistes, — par quelle voie, nous l'ignorons, — exerçaient déjà leur influence sur Niccola

Pisano. La chaire de Sienne marque le commencement d'une ère nouvelle dans l'histoire des arts plastiques. La sculpture cherche dorénavant à traduire des émotions plus violentes, plus poignantes, et que certains estiment qu'il ne lui appartient pas d'exprimer. Pour atteindre ses nouvelles fins, elle sacrifie le caractère général, le calme de la sculpture ancienne. Le *Jugement dernier* de la chaire de Sienne prépare les voies au *Massacre des Innocents* de Giovanni Pisano, et il ne fallut que peu d'années à la sculpture toscane, — après que Niccola eut ciselé ce bas-relief, — pour se trouver déjà très avant sur la route qui devait la mener aux admirables « erreurs » de la Chapelle des Médicis. Même dans la chaire de Sienne, elle commençait déjà à subordonner ses qualités purement décoratives à l'expression d'une gamme plus étendue de sentiments. Les sujets sont plus chargés que ceux de Pise ; les personnages décèlent bien encore tous l'influence romaine directe, mais avec moins de dignité dans les attitudes, moins de réserve dans les gestes que ceux des bas-reliefs de Pise. La chaire de Sienne a dans son ensemble moins de cohésion, moins de proportion que son aînée.

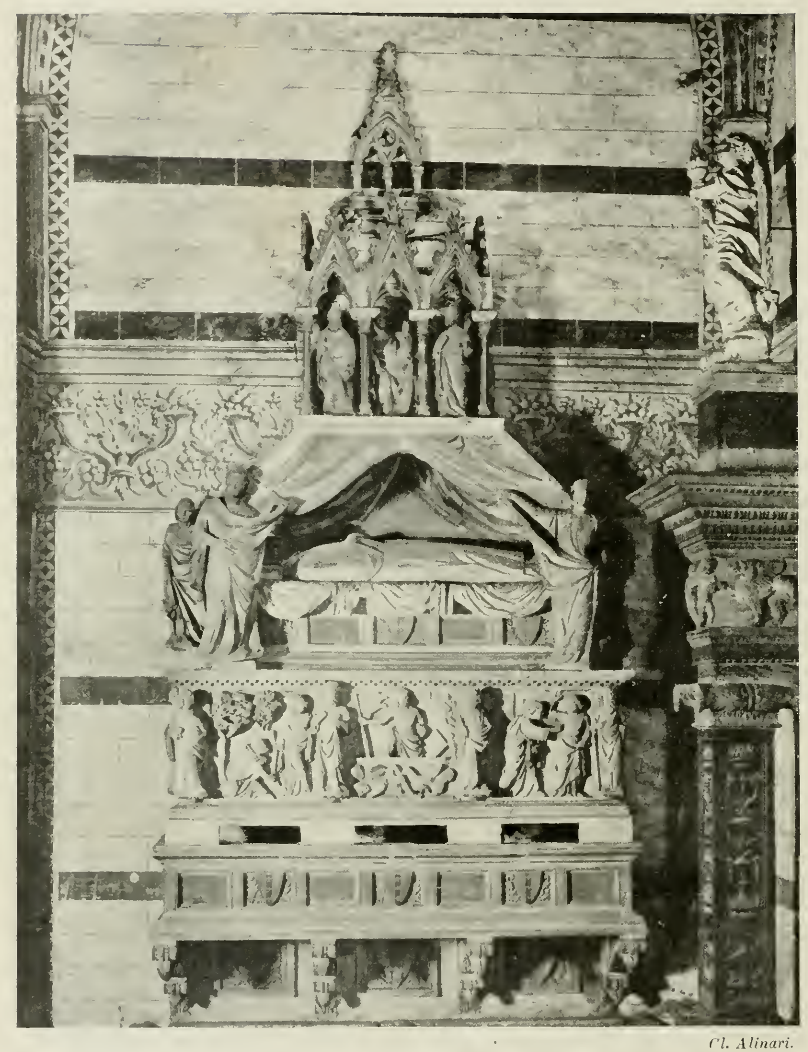
De forme octogonale, elle repose sur neuf colonnes, dont quatre supportées par des lions et des lionnes ; sept de ses côtés portent des bas-reliefs représentant la Nativité, l'Épiphanie, la Présentation au Temple, la Fuite en Égypte, le Massacre des Innocents, la Crucifixion et le Jugement dernier. Autour de la chaire de Pise, des faisceaux de colonnes gracieuses, se rattachant à l'ensemble du dessin architectural de la chaire séparent les bas-reliefs, aux angles de l'hexagone ; dans celle de Sienne, et ce changement ne constitue pas une amélioration, des statuettes de personnages sacrés remplacent ces colonnes. On y relève des traces d'influences françaises très apparentes : la *Vierge à l'enfant* aurait pu aussi bien être



Cl. Alinari.

ÉCOLE DE NICCOLA PISANO. — L'HARMONIE DES ÉVANGÉLISTES

Fragment à l'Œuvre de la Cathédrale de Sienne.



Cl. Alinari.

ÉCOLE DE TINO DA CAMAINO. — MONUMENT DU CARDINAL RICCARDO PETRONIO

Cathédrale de Sienne.

sculptée à Chartres ou à Reims, et la statue de la *Vertu* n'est guère moins française de sentiment et d'exécution.

L'Œuvre de la cathédrale possède un fragment d'un bas-relief de l'école de Niccola Pisano, représentant l'*Harmonie des Évangélistes*, en qui se résume cette période de transition. Au centre, dans une sorte de conque, s'abrite une tête de femme, figurant la Vérité divine ou la Foi : c'est une tête de matrone romaine, et la tête comme la niche pourraient aussi bien avoir été copiées sur un sarcophage classique de la décadence. Les symboles des quatre évangélistes entourent cette tête, au milieu d'ornements de feuillage serrés, d'un caractère absolument gothique.

Avec Giovanni Pisano la transition s'achève : un esprit entièrement nouveau domine la sculpture ; l'artiste ne cherche plus à nous charmer par la représentation de la forme pure, il ne se contente plus d'ordonner une belle décoration : il s'efforce de nous faire partager une passion intense, une émotion personnelle profonde. Le Massacre des Innocents, la Résurrection des Réprouvés, voilà les sujets qu'il préfère. Il lutte constamment avec la matière pour lui faire exprimer soit ce qu'elle ne peut pas rendre, soit ce qu'elle ne peut rendre qu'avec une évidente difficulté. Son génie extraordinaire sauva seul Giovanni d'un échec complet. Il possédait une maîtrise merveilleuse de sa matière plastique : sous ses mains, le marbre devenait aussi ductile et souple que du verre fondu, et parfois il réussit presque à nous donner l'impression éphémère que son but était réalisable.

Bien que Giovanni Pisano ait exercé les fonctions de premier architecte de la cathédrale pendant quatorze ans, on ne trouve à Sienne aucune œuvre que l'on puisse lui attribuer avec certitude. Son influence sur la sculpture siennoise fut néanmoins incalculable. Au cours des

premières années du XIVe siècle, une école de sculpteurs nombreuse et importante se forma à Sienne, mais, de ses meilleurs artistes, comme de leur maître, rien ne subsiste sur place. Pour admirer leurs chefs-d'œuvre, il faut se rendre dans d'autres villes, à Naples, à Pistoie, à Arezzo, à Florence, et surtout à Orvieto : Lorenzo del Maitano, Niccola Nuti et d'autres sculpteurs restés inconnus qui décorèrent de bas-reliefs les portails principal et méridional de la cathédrale d'Orvieto, furent les plus grands maîtres de l'école sienno-pisane.

Un critique distingué, M. Marcel Reymond, s'est efforcé naguère de démontrer qu'aucun des bas-reliefs de la façade de la cathédrale d'Orvieto n'était l'œuvre de sculpteurs siennois ; mais son argument pèche par la base : il tient en effet pour acquis que la façade actuelle de la cathédrale de Sienne est l'œuvre de Giovanni Pisano, estimant que cette façade marque le début d'une ère nouvelle en art et qu'elle constitue le plus ancien spécimen d'architecture gothique en Toscane. De cette supposition erronée, il tire ses conclusions sur les caractères distinctifs de l'école siennoise de sculpture au commencement du XIVe siècle. Il pose en fait que les sculpteurs siennois, exécutant comme on le leur demandait des statues pour la nouvelle façade gothique, avaient abandonné l'art du bas-relief et adopté une formule artistique différente de celle de l'école pisane.

M. Reymond se méprend ici sur trois points, ce qui fausse toute son argumentation[1]. En premier lieu, la façade de Sienne, ainsi que nous l'avons déjà signalé, ne fut bâtie que soixante ans après celle d'Orvieto : toutes les conclusions basées sur la théorie l'attribuant à Giovanni Pisano et à ses élèves siennois semblent donc

[1] Reymond, *La sculpture florentine*, vol. I, pp. 131-143.

sans valeur; deuxièmement, les plus anciens sculpteurs siennois ne se consacraient pas spécialement à la sculpture de statues; troisièmement enfin, ils n'abandonnèrent pas le bas-relief : les œuvres d'Agostino di Giovanni et d'Agnolo di Ventura, de Tino di Camaino, de Cellino di Nese et de Goro di Gregorio[1] prouvent amplement que cette branche de l'art plastique était pratiquée aussi couramment par les sculpteurs siennois que par leurs contemporains de Pise et de Florence. La conclusion de M. Reymond, reposant, comme nous le voyons, sur une méprise, n'a donc guère de portée. Démontrons à notre tour que notre théorie, attribuant aux bas-reliefs d'Orvieto une origine siennoise, repose sur de solides fondements. Quelles raisons peut-on donc alléguer pour voir dans ces bas-reliefs l'œuvre de Maitano et de ses élèves? Nous allons les résumer succinctement :

D'abord, il existe de bonnes raisons de croire que la partie inférieure de la façade et, avec elle, les bas-reliefs de chaque côté des portails principal et méridional furent construits pendant que Maitano remplissait les fonctions d'architecte en chef.

Il ne subsiste aucun document relatif à la cathédrale, entre les années 1310 et 1321; ceux qui appartiennent à la période allant de 1321 à la mort de Maitano, en 1330, quoique peu nombreux, suffisent cependant à démontrer que la partie inférieure de la façade était alors en construction ; enfin les pièces relatives à la période qui suit immédiatement la mort de l'artiste prouvent que le travail sur la partie inférieure de la façade était achevé et la galerie d'arcades qui la domine, en cours d'exécution. Nous savons en outre que l'idée de décorer la façade de

[1] Les bas-reliefs remarquables de Goro, dans la cathédrale de Massa Marittima, ont échappé jusqu'ici, sans doute à cause de l'éloignement de cette ville, à l'attention des historiens d'art.

bas-reliefs appartenait en propre à Maitano, car ce genre d'ornementation figure sur l'un des deux projets qu'il soumit aux *operai*. M. Reymond allègue à ce propos qu'un genre de décoration aussi délicat n'aurait pu être exécuté à une époque aussi ancienne de l'histoire de la façade. Cette remarque nous paraît prêter à la critique. Les plus beaux bas-reliefs encadrant ainsi le portail d'une grande église, — je fais ici allusion à ceux de Jacopo della Quercia, au portail principal de San Petronio de Bologne, — furent terminés avant que tout autre travail eût été entrepris sur la façade qui, on le sait, est restée inachevée ; mais l'histoire de cette dernière ne constitue nullement un cas isolé. C'était la coutume en Italie de terminer d'abord dans une façade le portail principal : il existe donc de bonnes raisons de poser en fait qu'on avait mis la dernière main aux deux portails, du milieu et du sud, à Orvieto avant 1330.

En second lieu, nous savons que Lorenzo del Maitano et son collaborateur, Niccola Nuti, étaient des sculpteurs d'une certaine notoriété de l'école sienno-pisane : ils feraient exception parmi les élèves siennois des Pisani, ayant acquis quelque célébrité, s'ils n'avaient pratiqué couramment l'art du bas-relief.

En troisième lieu, les documents établissent qu'en engageant Lorenzo del Maitano et ses élèves, les *operai* se proposaient, entre autres, de leur faire sculpter des bas-reliefs pour la cathédrale. Un acte daté du 16 septembre 1310, qui notifie la nomination de Maitano au poste d'architecte en chef, mentionne expressément ce genre de travail[1] : il stipule que le maître aura faculté d'embaucher autant d'élèves qu'il le jugera nécessaire, aux frais de l'Œuvre de la cathédrale, *ad designandum*,

[1] Milanesi, *Documenti*, vol. I, pp. 172, 173.

figurandum et faciendum lapides, pour la façade. Or, l'expression *figurare lapides* est celle qui, dans les documents de l'époque, est toujours employée pour désigner le travail des bas-reliefs. Lorsqu'il s'agit de feuillages ou d'ornements similaires, le scribe n'emploie pas le verbe *figurare* mais le verbe *fogliare*. Dans le latin du temps, le mot *figura* signifie toujours statue. L'expression pour « sculpter des statues » n'est cependant pas *figurare lapides*, mais *facere figuras*. Le terme *figurare lapides* sert presque invariablement à désigner la sculpture de bas-reliefs contenant des figures d'hommes et de bêtes[1]. Notre opinion est qu'avant sa nomination effective aux fonctions d'architecte en chef, Lorenzo avait déjà soumis aux *operai* plusieurs projets de façade, sur lesquels il indiquait des bas-reliefs.

Au moment de conclure sur l'auteur de ces bas-reliefs, la comparaison des styles ne saurait guère nous aider. Si, en effet, des témoignages montrent que l'on considérait de son temps Maitano comme un sculpteur éminent et que son collaborateur, Niccola Nuti, était, lui aussi, sculpteur, il ne subsiste aucune œuvre plastique que l'on puisse leur attribuer sans conteste. On peut faire valoir que ce fait entame la théorie d'après laquelle ils exécutèrent les bas-reliefs des deux portails d'Orvieto ; on peut également opposer que Lorenzo del Maitano ne doit pas avoir été un aussi grand sculpteur qu'on le prétend, car, dans ce cas, il subsisterait de lui des restes d'autres œuvres sculptées importantes. Aucun argument ne saurait paraître plus spécieux à qui consulte les archives. Il n'ignore pas en effet que, de plusieurs artistes siennois et florentins éminents du *Trecento*,

[1] Nardini-Despotti, *Lorenzo del Maitano, e la Facciata del Duomo d'Orvieto*, estratto dall' *Archivio Storico dell'Arte*, ann. IV, fasc. V, Rome 1891, pp. 14, 15.

artistes que leurs concitoyens égalèrent de leur vivant, pour la puissance et l'exécution, aux plus grands maîtres contemporains, il ne subsiste absolument aucune œuvre que l'on puisse identifier. Que sont devenues, par exemple, les œuvres de deux des maîtres les plus distingués de l'école de sculpture à laquelle appartenait précisément Maitano, Lando di Pietro et Ramo di Paganello ? Et d'Agostino di Giovanni et d'Agnolo di Ventura, possédons-nous mieux qu'un fragment d'une œuvre sculptée authentique ? Maitano mourut à la fleur de l'âge ; les vingt meilleures années de sa carrière s'écoulèrent à Orvieto où il déploya son activité en qualité d'architecte en chef. Ses premières œuvres, comme celles de tant d'autres grands artistes de l'époque, ont péri.

Les témoignages de la *stilkritik*, en ce qui concerne les auteurs des bas-reliefs d'Orvieto, ne nuisent nullement à la théorie qui y voit l'œuvre de sculpteurs siennois. Crowe et Cavalcaselle, appuyant précisément leur opinion sur des considérations de style, estiment que les bas-reliefs des pilastres du milieu et du sud furent l'œuvre d'élèves de Niccola et Giovanni Pisano et que seuls les reliefs au bas du dernier pilastre septentrional sont d'Andrea Pisano ; l'opinion de ces éminents critiques ne diffère donc pas de celle soutenue par ceux qui attribuent à ces bas-reliefs une origine siennoise, puisque Lorenzo del Maitano et ses élèves siennois s'étaient formés au contact du magnifique chef-d'œuvre de Niccola, de même que sous l'influence personnelle directe de Giovanni Pisano.

On ne saurait d'autre part tirer argument du silence de Vasari en ce qui touche Maitano et son œuvre. Le *capomaestro* de la cathédrale d'Orvieto n'est pas le seul artiste siennois de talent que Vasari ait laissé dans l'ombre. Bien mieux, n'a-t-il pas omis de parler même de grands Florentins ? Quel architecte de Florence, au milieu

du *Trecento*, mérita mieux une mention que Francesco Talenti, au génie de qui le campanile dit de Giotto et le Dôme de Florence doivent tant? Et pourtant Talenti ne trouve pas de place dans le livre de l'auteur d'Arezzo.

Les bas-reliefs des pilastres du milieu et du sud de la façade d'Orvieto appartiennent à l'âge d'or de l'art siennois, à l'époque de Duccio, de Simone Martini, de Pietro et Ambrogio Lorenzetti, des architectes de la grande cathédrale. Maitano s'apparente artistiquement à Simone; comme lui, il possédait le don de la composition; il y joignait en outre dans les lignes quelque chose de la grâce merveilleuse du peintre, de même que de son raffinement extraordinaire, pour ne pas dire la délicatesse exagérée de sa technique. Si l'on met à part les œuvres de Jacopo della Quercia, les bas-reliefs d'Orvieto sont les plus belles productions de l'école de sculpture siennoise.

Pendant la période qui s'écoula entre la nomination de Maitano aux fonctions de premier architecte d'Orvieto et la mort de Tino di Camaino (1340), les sculpteurs sienno-pisans formèrent l'école la plus féconde d'Italie. On trouve des œuvres de ces maîtres dans nombre de grandes villes de la péninsule, Naples, Pise, Arezzo, Pistoie. A Florence, même, tous les monuments sculptés importants datant des trente premières années du *Trecento* furent exécutés par des artistes siennois. Par contre, il ne subsiste dans leur ville natale aucune œuvre des membres les plus réputés de cette école.

Le plus important de ces maîtres fut Tino di Camaino. On croit qu'en 1312 il travaillait déjà à Pise, où il dessina les fonts baptismaux de la cathédrale, ornés de bas-reliefs illustrant la vie de saint Jean-Baptiste : cette œuvre a péri, mais les fragments épars du tombeau de

l'Empereur Henri VII, qu'il exécuta trois ans plus tard, se voient encore au Campo-Santo de Pise[1]. En 1318 il se trouvait à Sienne, travaillant aux côtés de son père, Camaino, à cette époque architecte en chef de la cathédrale, ainsi que nous l'avons déjà mentionné. L'année suivante, Tino fut nommé à son tour *capomaestro*, mais il n'occupa son poste que quelques mois. Il accepta ensuite des travaux à Florence et, en 1322, y sculpta la tombe de l'évêque Antonio Orso. On lui attribue aussi le monument de Tedice Aliotti, évêque de Fiesole ; mais, malgré l'inscription qui le désigne comme l'auteur, nous ne le croyons pas de sa main.

Appelé à Naples en 1324 par Charles, duc de Calabre, Tino di Camaino y passa le reste de sa vie : c'est dans cette ville, dans l'église Santa Chiara[2], qu'il exécuta son chef-d'œuvre, le tombeau de son protecteur, Charles, fils chéri de Robert d'Anjou. Il construisit également à Naples les monuments funéraires de trois princesses, Marie de Hongrie[3], Mathilde, princesse d'Achaïe et Marie de Valois, seconde femme du duc de Calabre, de même que le mausolée de la petite-fille de Charles et Marie de Valois, qui suivit son père dans la tombe l'hiver de 1328-1329. Du monument de la petite princesse angevine il ne reste qu'un fragment, encastré dans le mur du bras nord du transept de Santa Chiara et accolé à une portion d'un autre monument, celui de Louis, jeune fils

[1] Le monument fut terminé en juillet 1316 (style pisan). M. Supino a démontré que la tombe de Henri VII, dans son état actuel, n'est qu'une portion du monument original. Cf. Supino, *Tino di Camaino*, dans l'*Archivio Storico dell'Arte*, Serie Sec., ann. I, fasc. III, Maggio-Giugno, pp. 182-186.

[2] On trouvera des détails intéressants sur Camaino et ceux pour qui il travailla dans l'érudite monographie de P. Benedetto Spila sur le couvent de Sainte-Claire, intitulée *Un Monumento di Sancia in Napoli* (Naples, 1901).

[3] La tombe de Marie de Hongrie se trouve dans la chapelle du couvent de Santa Maria Donna Regina, qu'elle fonda.

du duc de Durazzo [1]. Cette petite statue de la princesse dégage encore un charme pénétrant. Malgré les atteintes des siècles, les sentiments qui inspiraient Tino nous touchent encore dans son œuvre. Comment l'artiste n'aurait-il d'ailleurs pas été remué d'une vive sympathie lorsque la jeune veuve de son protecteur, de nouveau enceinte, vint lui demander de sculpter un monument pour son bébé mort [2]. Et cette œuvre déborde de sentiment, simplement exprimé mais avec force.

Tino n'est certainement pas un génie de premier ordre ; cependant, quoique très inférieur à son maître Giovanni Pisano, il ne faut pas voir en lui un simple imitateur. L'artiste qui sculpta le monument de Charles, duc de Calabre, et la statue d'Antonio Orso possède une manière bien personnelle. Il lui manque sans doute le sens de la forme pure ou l'admirable technique de Niccola Pisano, le talent d'expression de Giovanni ou sa facilité merveilleuse à manier sa matière, la finesse dans l'exécution des petits personnages, chez lui souvent raides et peu gracieux; et, dans sa façon de draper, nous ne trouvons pas la simplicité et cette compréhension de la ligne significative qui distinguent ses prédécesseurs ; mais il rachète ces faiblesses par le charme de l'agencement architectural, et ses grandes statues ont des qualités qui manquent à ses bas-reliefs [3].

[1] Les guides mentionnent les deux fragments comme ne constituant qu'un seul monument et donnent comme date de la mort de la petite princesse Marie, celle de la mort de Louis (1344).

[2] La petite princesse Marie mourut dans l'hiver 1328-29, un mois ou deux après son père. Dans les premiers mois de 1329, la veuve de ce dernier, Marie de Valois, duchesse de Calabre, donna le jour à une fille qu'elle appela aussi Marie.

[3] On attribue aux élèves de Tino le monument Baroncelli, dans l'église Santa Croce de Florence (1327), celui de Gaston della Torre, patriarche d'Aquilée, au cloître de Santa Croce, et celui de Riccardo Petronio dans la cathédrale de Sienne. Le tombeau de Robert d'Anjou à S. Chiara de Naples est l'œuvre de deux élèves florentins du maître.

A la même école appartiennent Agostino di Giovanni et Agnolo di Ventura qui édifièrent le monument de Guido Tarlati à Arezzo. Sienne connut surtout le premier comme architecte : *capomaestro* des travaux de la cathédrale, il construisit aussi, nous l'avons vu, une partie de la Tour Mangia et collabora aux aqueducs destinés à alimenter la Fonte Gaja.

Les bas-reliefs d'Arezzo pèchent par une grande inégalité de composition et d'exécution. Trop souvent surchargés de figures, ils sont en outre gâtés par les défauts habituels des bas-reliefs toscans : ils sont à la fois pittoresques et épisodiques. Cependant, et ceci suffit à les mettre en relief, malgré leurs imperfections, nous relevons de temps à autre dans l'œuvre de ces deux artistes des morceaux qui font pressentir Jacopo della Quercia. Ceci est surtout visible dans les statues d'évêques qui séparent les bas-reliefs : à première vue, une ou deux d'entre elles pourraient passer pour des œuvres inférieures de l'école du maître.

Une petite chapelle de l'Oratoire de la confrérie de Saint-Bernardin à Sienne possède une petite madone de Giovanni, fils d'Agostino, non dénuée d'un certain charme naïf, mais l'auteur n'était évidemment qu'un artiste de second ordre. Elle rappelle, en sculpture, les œuvres de certains peintres giottesques de la fin de l'école. La première grande vague artistique qui venait de passer sur l'Italie moderne se retirait : l'école de sculpture sienno-pisane entrait en décadence.

La production de Cellino di Nese porte les premiers indices de l'inspiration nouvelle, l'élan de la Renaissance. Cet artiste, innovant une catégorie d'œuvres particulièrement caractéristique de la période commençante, exécuta en 1337 dans la cathédrale de Pistoie, le premier des « Monuments de Professeurs », celui de Cino dei

Sinibaldi, poète et juriste [1]. Dès lors, dans les bas-reliefs de mausolées de ce genre, les sculpteurs ne prirent plus exclusivement pour thème tel ou tel événement de l'histoire biblique ou ecclésiastique, ils se contentèrent de sujets plus profanes : ils représentèrent par exemple un professeur enseignant à ses élèves. Ce genre d'œuvres marque ainsi l'importance et la dignité conférées à l'étude de la science profane, en même temps qu'il témoigne d'une renaissance de l'intérêt accordé à la personne humaine. La sculpture ne se borne plus désormais à immortaliser seulement la vie et les hauts faits des princes ou des prélats, des chevaliers et des prêtres, elle commémore les services rendus par les citoyens à l'État.

On en voit un exemple, dû à un artiste inconnu, dans le couloir de l'Université de Sienne : c'est le monument de Niccolo Arringhieri. Une statue couchée du savant le surmonte, et le sarcophage, au-dessous, porte un bas-relief représentant Arringhieri en train de faire son cours à un auditoire de quatorze jeunes gens.

Aux artistes de l'école sienno-pisane succédèrent les maîtres qui sculptèrent les figures ornant la façade du Dôme [2], ainsi que les statues de la chapelle votive sur la Piazza del Campo, Mariano d'Agnolo, Bartolommeo di Tommè, Lando di Stefano et Giovanni di Cecco. Leur œuvre fut, dans l'ensemble, plutôt médiocre : à peine

[1] Cellino di Nese exécuta le monument, mais on n'est pas certain de l'artiste qui le dessina. Cf l'article de I.-B. Supino, intitulé « Cellino di Nese » dans l'*Archivio Storico dell'Arte*, Serie Sec., ann. I (1895), fasc. IV, Luglio-Agosto, pp. 268-272 ; Ciampi, *Notizie inedite della Sagrestia pistoiese* p. 48. Nous considérons avec Supino le monument de Ligo Amannati, professeur de médecine, au Campo Santo de Pise, comme l'œuvre de Cellino di Nese.

[2] Les bustes de la Vierge, des saints et des prophètes qui forment l'encadrement de la grande rose sont des copies modernes. Les originaux se trouvent au musée de l'Œuvre.

relève-t-on de loin en loin sur la façade de la cathédrale des indices de talent réel. C'est cependant de cette école, pour dégénérée qu'elle fût, que sortit l'un des plus grands sculpteurs italiens, dans son art l'un des premiers ouvriers de la Renaissance, un maître qui exerça plus d'influence sur ses successeurs qu'aucun autre artiste de son temps, si l'on excepte Masaccio et Brunelleschi.

Jacopo della Quercia naquit, comme l'a démontré Cornelius, vers 1374[1]. Aucuns détails ne nous sont parvenus touchant son apprentissage ; on croit seulement qu'à dix-neuf ans il sculptait déjà une statue équestre de Gian Tedesco. Ce travail terminé, il quitta aussitôt sa ville natale pour des raisons politiques, croit-on, et s'établit à Florence. Cependant nous ne possédons aucun document où il soit fait mention de lui avant 1401 : nous le voyons alors figurer parmi les six artistes qui concoururent pour l'exécution des portes du Baptistère de Florence, concours où Ghiberti l'emporta.

La carrière artistique de della Quercia, telle que nous pouvons la reconstituer, se partage entre trois villes : Lucques, Sienne et Bologne. A Lucques, en 1406[2], il construisit le beau mausolée d'Ilaria del Caretto, jeune femme de Paolo Guinigi, la plus ancienne œuvre purement Renaissance en même temps qu'une des plus délicieuses. Ilaria est figurée couchée, la tête appuyée sur deux coussins ; à ses pieds, un chien, symbole de fidélité ; ses belles mains reposent croisées sous son sein ; la robe, tombant en plis longs et lourds, suggère plutôt qu'elle ne décèle les formes rigides de la jeune épouse. L'artiste montre dans toute la statue une mesure pleine de maîtrise ; il semble qu'en présence d'une si grande

[1] Cornelius, *Jacopo della Quercia,* Halle, 1896, p. 10.

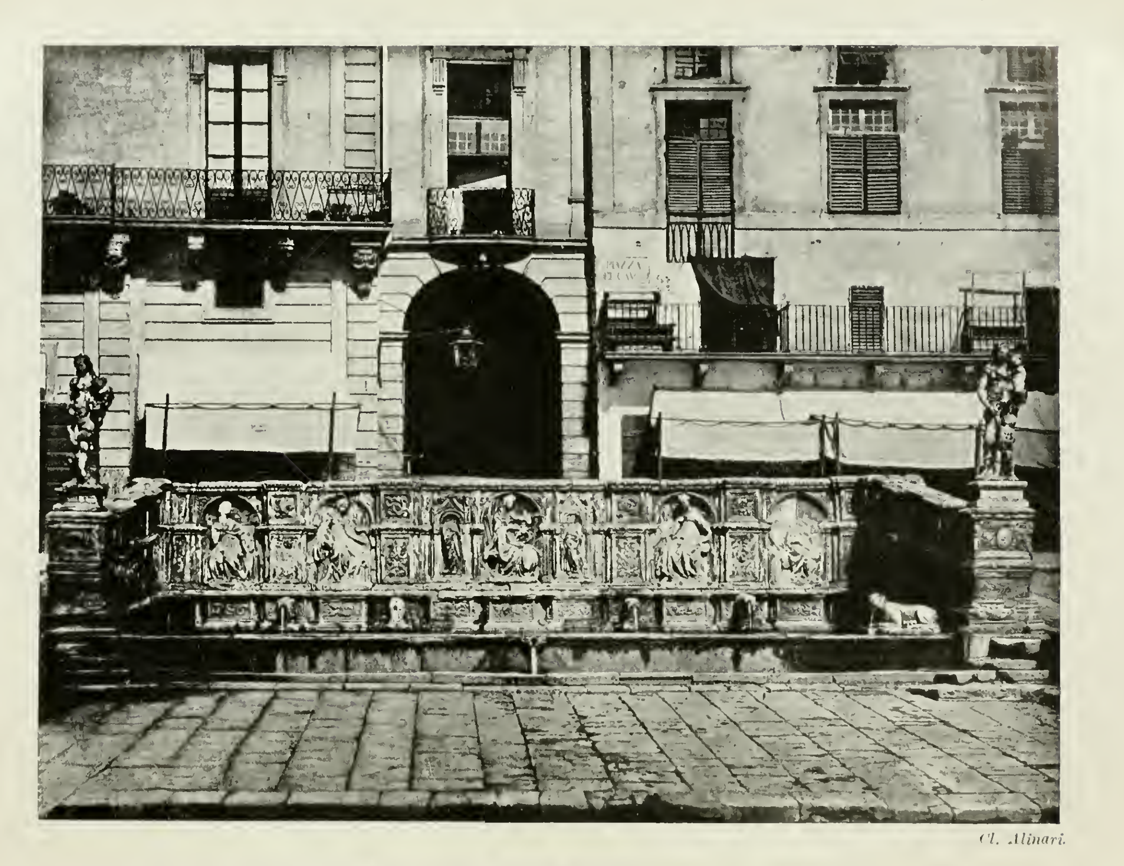
[2] Ridolfi, *L'arte in Lucca studiata nella sua cattedrale.* Cornelius, *op. cit.*, pp. 19,20.



Cl. Alinari.

JACOPO DELLA QUERCIA. — TOMBEAU D'ILARIA DEL CARETTO

Cathédrale de Lucques.



Cl. Alinari.

JACOPO DELLA QUERCIA. — LA FONTAINE GAJA, PIAZZA DEL CAMPO, SIENNE.

douleur, son génie se soit retenu et modéré plus que de coutume. Enfin, quoique nous relevions en plusieurs points des marques d'inspiration gothique, par la largeur des lignes, sa simplicité et sa calme dignité, cette figure est absolument grecque de style.

Autour du sarcophage sur lequel repose Ilaria, l'artiste s'est donné plus de carrière : il l'a orné d'amours nus portant des guirlandes. Ce motif décoratif que Jacopo emprunta directement à l'art romain est l'un des nombreux éléments d'ornementation classiques qu'il introduisit dans la sculpture italienne : c'est un motif que Donatello et Michelozzo reprirent dans la décoration des baldaquins.

Tout en lui restant très inférieure, la *Madone de Ferrare*, que caractérisent la même réserve, la même simplicité et la même impassibilité, s'apparente étroitement à la statue d'Ilaria. Ainsi que l'a montré M. Reymond, il existe des points d'étroite similitude dans la conception des deux œuvres.

Le travail le plus important que della Quercia commença ensuite fut la Fontaine Gaja, dans sa ville natale. Il en reçut la commande en 1408, mais, en 1416, elle ne devait pas être encore très avancée, car l'artiste soumit cette année-là au gouvernement un nouveau projet. Dans l'intervalle il avait entrepris de nouvelles et importantes commandes à Lucques, où il résidait toujours. En 1417, ou aux environs de 1417, il exécuta le retable de San Frediano dont il devait sculpter la prédelle neuf ans plus tard. De toutes les œuvres de ce grand artiste de transition, celle-ci est la plus gothique de caractère ; on y sent que l'art septentrional n'a pas encore perdu son emprise sur lui : la Vierge et les deux saints, à ses côtés, s'abritent sous des arcs en ogive ; les draperies gardent encore de nombreuses traces d'influence gothique; mais,

même dans cette œuvre, le mouvement classique naissant se trahit. La tête de la Vierge et celle de saint Sigismond portent des marques de l'influence de l'art romain, du retour à l'antique, de même qu'on relève dans l'attitude de la Mère et de l'Enfant une touche humaine nouvelle.

Les autorités siennoises, s'impatientant des atermoiements de Jacopo, finirent par obtenir de l'artiste la promesse de terminer leur fontaine pour une date donnée : il l'acheva enfin en 1419.

La Fontaine Gaja affecte la forme d'un vaste bassin rectangulaire ayant les proportions d'un demi-carré. Un des grands côtés et les deux petits portent un parapet orné, sur sa paroi intérieure, de sujets sculptés comprenant notamment neuf figures dans des niches[1], représentant la Vierge avec l'Enfant, huit Vertus, et deux bas-reliefs occupant les deux bras de retour sur les petits côtés de la fontaine, illustrant la création d'Adam et Adam et Ève chassés du Paradis terrestre.

Il subsiste suffisamment de morceaux de l'œuvre primitive pour permettre de s'en faire une idée très nette. Tant dans l'ensemble que dans le détail, la conception en est extrêmement originale. Les moindres lignes des statues rongées par le temps suggèrent la force et l'énergie. On ne saurait en effet effacer l'empreinte puissante d'un grand sculpteur à moins de réduire son œuvre en poussière. De même que, dans certains fragments de sculpture grecque, un œil exercé reconnaît aussitôt le ciseau d'un maître, de même, dans les débris les plus maltraités de la Fonte Gaja, on sent palpiter un grand génie. On peut reprocher aux draperies leur lourdeur,

[1] L'ancienne fontaine a été transportée, il y a une cinquantaine d'années, à l'Œuvre du Dôme, et une copie de Sarrocchi substituée à l'œuvre originale de della Quercia.

elles ne nous dérobent cependant jamais la forme humaine qu'elles revêtent; les plis en sont compliqués mais jamais confus. L'artiste avait toujours une conscience très nette de ce qu'il sentait et voyait, et de la façon dont il se proposait de le rendre. Tout son œuvre est l'expression d'un génie viril.

C'est tandis que Jacopo della Quercia s'occupait activement de la Fontaine Gaja qu'il reçut la commande des fonts baptismaux du Baptistère de San Giovanni : il en établit le projet primitif en 1416, mais, par suite d'absences fréquentes et prolongées de l'artiste, la construction n'avança que lentement. En 1427, alors qu'il se trouvait à Bologne, les autorités décidèrent d'achever le travail coûte que coûte. Donatello, Ghiberti, Turino di Sano et son fils Giovanni, avaient terminé les bas-reliefs dont l'exécution leur avait été confiée. Les ornements principaux de la partie inférieure étaient prêts à être posés. On s'aperçut alors, croyons-nous, que certaines parties du projet original n'étaient pas suffisamment poussées ou exigeaient des modifications. On chargea Stefano di Giovanni d'en établir un nouveau; celui-ci une fois accepté, on se remit sérieusement au travail. Della Quercia arriva à Sienne vers la fin de mars 1428 et prêta son aide à Pietro del Minella, le sculpteur qui avait été chargé de l'exécution. Après une dernière absence, Jacopo revint pour présider à l'achèvement des fonts[1].

Ces fonts portent, eux aussi, tous les caractères d'une œuvre appartenant à une période de transition. Hexagonaux de forme, ils reposent sur des degrés également hexagonaux ; aux coins, entre les bas-reliefs, se dressent

[1] Le document relatif au projet de Stefano di Giovanni, — le seul que nous possédions du reste, mentionnant un projet pour le « Battesimo » — se trouve à l'Archivio di Stato de Sienne, Archivio dell'Opera del Duomo (*Libro d'entrata e uscita*, ad annum, c. 65).

des statuettes de bronze d'un beau travail, sous des niches gothiques ; au centre de la cuve, s'élève un faisceau de colonnes, supportant un tabernacle d'un pur classicisme, également hexagonal et que surmonte la statue de saint Jean-Baptiste. Des bas-reliefs, deux, *Le Baptême du Christ* et *Saint Jean-Baptiste conduit en prison* sont de Ghiberti ; un, le *Festin d'Hérode*, est de Donatello qui modela aussi la *Foi* et l'*Espérance*, deux des figures ornant les angles de la cuve ; deux autres, la *Naissance du Précurseur* et la *Prédication de saint Jean-Baptiste* sont l'œuvre de deux sculpteurs siennois, Turino di Sano et son fils Giovanni, qui ciselèrent également des parties moins importantes de la décoration des fonts. Un seul des bas-reliefs, l'*Apparition de l'Ange à Zacharie au Temple* est de della Quercia lui-même.

Cette œuvre, nous l'avons dit, appartient à une période de transition ; mais, en l'achevant, l'artiste atteignait presque le terme de son évolution. Jacopo della Quercia ne revint jamais aux formes gothiques. Dans les fonts de San Giovanni, comme dans le monument d'Ilaria del Carretto et, à un moindre degré, la Fontaine Gaja, il se révèle innovateur néo-classique. Il prend place à côté de Michelozzo à qui, antérieurement, il avait montré la voie.

Le chef-d'œuvre de Jacopo est le portail principal de San Petronio à Bologne. La Vierge, au-dessus de l'entrée, comme les bas-reliefs, de chaque côté, montrent en lui un des plus grands sculpteurs de tous les temps. Dans *Adam et Ève au Paradis terrestre*, *Adam et Ève chassés du Paradis* et le *Sacrifice d'Isaac*, nous discernons le maître et le précurseur de Michel-Ange.

Della Quercia fut éminemment un artiste pour les artistes. Depuis son époque, au cours des siècles, sculpteurs et peintres sont allés l'étudier à Bologne : dans l'histoire de l'art, le portail de San Petronio vient immédiate-



Cl. Alinari.

JACOPO DELLA QUERCIA. — FONTS BAPTISMAUX DE SAN GIOVANNI, SIENNE



Cl. Alinari.

DONATELLO. — FESTIN D'HÉRODE

Bas-relief des fonts baptismaux de San Giovanni, Sienne.

ment après la chaire du Baptistère de Pise et les fresques de la chapelle Brancacci. Raphaël et Léonard, ainsi que le maître surhumain de la Sixtine, s'inspirèrent de l'enseignement du sculpteur siennois[1]. De moins grands artistes, depuis le Sodoma jusqu'à Burne-Jones lui ont emprunté, en les émasculant, ses thèmes, rendant ainsi au vieux maître l'hommage, parfois équivoque, de l'imitation.

Grâce aux travaux d'érudits comme Cornelius, della Quercia finit par occuper peu à peu le rang qui lui revient de droit. Son nom n'est plus dorénavant l'objet du seul culte des initiés de la sculpture italienne. Tous ceux qui prennent un intérêt éclairé à l'histoire de l'art italien, commencent à apprécier l'importance de son œuvre, et à reconnaître qu'il joua doublement le rôle d'initiateur et de précurseur, tant dans le retour à l'antiquité que dans le retour à la nature.

Della Quercia fut le premier sculpteur de la Renaissance qui ait réintroduit dans l'art italien les motifs décoratifs dont des enfants nus, d'un superbe modelé, constituent la note dominante. Donatello et Michelozzo le suivirent de près dans cette innovation. Le premier également, il employa certains autres éléments d'ornementation classique, momentanément perdus pour l'art. Dans ses bas-reliefs aussi, plus que dans ceux d'aucun de ses contemporains, apparaissent l'universalité et la dignité de l'art antique ; leur style est aussi éloigné que possible du pittoresque quelque peu efféminé de Ghiberti. D'autre part il ne joua pas un rôle moins important dans le retour à la nature. Nous avons retracé dans notre *Fra Angelico* le développement du sentiment maternel dans l'œuvre de della Quercia ; nous avons montré comment ses Madones décèlent une touche toujours plus humaine,

[1] Au sujet de l'influence de della Quercia sur Michel-Ange, Cf. Bode, *Florentine Sculptors of the Renaissance*, Londres, Methuen, 1908, p. 192.

qui ne nuit en aucune façon à leur beauté et à leur sainteté. A mesure qu'il avançait en âge, la Madone devint de plus en plus pour l'artiste le symbole de la maternité : nous arrivons ainsi finalement, à Bologne, à l'une des plus touchantes et en même temps des plus poignantes représentations de l'enfance et de la maternité que l'art ait jamais produites.

L'art, comme la nature, ignore la génération spontanée ; de plus, de même que rien n'existe qui n'ait été engendré, on ne trouve rien, en art, qui n'engendre à son tour, aucun art, si médiocre soit-il, qui n'exerce une influence. A première vue cependant, on dirait que della Quercia ne procède d'aucun ascendant artistique et que, dans sa ville natale, ses descendants ne furent ni nombreux ni brillants. Une étude plus approfondie de l'histoire de l'art modifie quelque peu cette impression. En examinant les sculptures de la façade du Dôme de Sienne, nous percevons que, pour s'être formé à Florence, l'art de della Quercia n'en portait pas moins l'empreinte de sa ville natale, et, dans l'œuvre des artistes qui fouillèrent dans le bois la Madone de San Martino et d'autres statues, nous reconnaissons la main d'élèves qui avaient hérité d'une étincelle du génie de leur maître [1]. La production de Giovanni di Stefano et de Neroccio di Bartolommeo porte des traces manifestes d'un souvenir intelligent de della Quercia. Néanmoins, malgré les recherches les plus diligentes, Jacopo reste encore une personnalité mystérieuse et solitaire. Le sculpteur qui, en 1406, conçut le sarcophage d'Ilaria del Caretto et qui, vingt ans plus tard, groupant autour de lui les pittoresques illustrateurs de Florence, cisela les bas-reliefs de San Petronio, doit

[1] L'élève favori de della Quercia, Pietro del Minella, et ses deux frères, Antonio et Giovanni, étaient sculpteurs sur bois. Nous les considérons comme les auteurs des statues de bois du *Quattrocento* de S. Martino, à Sienne.

être considéré comme l'un des artistes les plus puissamment originaux que le monde ait vus.

Avec une seule exception, della Quercia fut le dernier sculpteur de premier ordre auquel Sienne ait donné le jour. Nous rencontrons après lui le style dur, lourd, sans grâce, du Vecchietta, qui semble s'être entiché des défauts plutôt que des qualités de Donatello; le classicisme de décadence de Federighi, qui réincarne les sculpteurs de la fin de l'Empire romain; enfin l'œuvre académique, assez dépourvue d'inspiration, de Cozzarelli. Le Marrina est le seul grand maître de l'art plastique que Sienne ait produit au cours du dernier siècle de son indépendance politique.

Nous ne parlerons que sommairement de cette série de sculpteurs postérieure à della Quercia. Lorenzo di Pietro, dit le Vecchietta (1402-1480), orfèvre, peintre, sculpteur, ingénieur militaire, a laissé un œuvre artistique numériquement considérable, mais pour la majeure partie de qualité médiocre. Ses meilleures créations, en sculpture, sont le tabernacle de bronze, fondu en 1472 pour la chapelle de l'Hôpital de Santa Maria della Scala, que Pandolfo Petrucci fit transférer dans la cathédrale, et la statue de bronze du *Christ ressuscité* qui surmonte maintenant le maître-autel de la même chapelle. Les figures qu'il sculpta pour la Loggia dei Nobili montrent le Vecchietta dans ce qu'il a de moins heureux. Il fut probablement le maître de Francesco di Giorgio, dans l'œuvre duquel la production sculpturale tient de beaucoup la place la moins importante.

De Federighi[1] architecte, nous avons déjà parlé; sculpteur, ce fut, comme nous l'avons indiqué, un imitateur intransigeant de la décadence romaine. Son imitation est

[1] Dates probables de sa naissance et de sa mort : 1415-1490.

si serrée que, pendant des siècles, on considéra une de ses œuvres comme un morceau antique véritable. Ses productions les mieux réussies en sculpture se trouvent au Dôme de Sienne. Les fonts baptismaux de la chapelle de Saint-Jean-Baptiste, le socle de l'un des piliers qui flanquent l'entrée de cette chapelle, enfin les bénitiers à l'entrée de la nef, — dans l'un desquels il a d'ailleurs incorporé un morceau authentique de sculpture ancienne[1], — telles sont les œuvres où il manifeste le mieux ses dons d'artiste plastique. Les statues de la façade de la Loggia dei Nobili (figurant saint Victor, saint Ansanus et saint Savin) et les bas-reliefs du dossier de l'un des bancs de pierre sous la même loggia sont moins heureux; les figures sont drapées lourdement et confusément. Il nous reste assez de son œuvre pour nous montrer qu'il aurait mieux valu pour lui se confiner, dans la sculpture des figures, au nu : il ne lui manquait ni le sens de la forme matérielle, ni le pouvoir de la rendre ; à sa manière, massive et réaliste, il aurait pu, dans une autre ambiance, connaître des succès considérables et devenir le Signorelli de la sculpture. Mais, vivant dans une ville de province, une ville en outre qui, par suite de sa décadence commerciale, allait toujours en s'appauvrissant, il ne put suivre la pente de son talent. Tout en appréciant ce talent dans une certaine mesure, ses concitoyens ne lui donnèrent pas l'occasion, par les travaux qu'ils lui confièrent, de pratiquer le genre qu'il aimait. Après avoir usé ses forces dans un grand nombre d'entreprises au service de l'État, il devait mourir pauvre; il fut en outre contraint d'accepter la direction de l'école de sculpture de l'Œuvre

[1] Rossi, *L'Arte senese nel Quattrocento, Conferenze della Commissione senese di storia patria, nuova serie*, Sienne, 1899, p. 38, note. Rossi rapporte que Lisini a trouvé un document prouvant que la base du bénitier, du côté sud de la nef, est un morceau de sculpture classique.



Cl. Alinari.

LE VECCHIETTA. — TABERNACLE DE BRONZE SUR LE MAITRE-AUTEL DE LA CATHÉDRALE DE SIENNE

Pl. 45.



Cl. Alinari.

ANTONIO FEDERIGHI. — BÉNITIER DE LA CATHÉDRALE DE SIENNE

de la cathédrale, et de donner à l'enseignement le temps et l'énergie qu'il aurait pu consacrer au perfectionnement de son talent et à la production d'œuvres originales importantes.

C'est comme peintre que Neroccio di Bartolommeo se distingua surtout : la statue de bois de sainte Catherine de Sienne à Fontebranda, le monument de l'évêque Tommaso Piccolomini, au-dessus de la porte du Campanile, dans la cathédrale, la statue de sainte Catherine d'Alexandrie dans la chapelle Saint-Jean-Baptiste, ne révèlent que faiblement et par à-coups le sens exquis de la beauté des lignes qui s'épanouit dans ses peintures. Neroccio offre cependant un intérêt comme sculpteur ; c'est en effet le seul artiste siennois de sa génération, avec Pietro del Minella et ses frères, qui ait imité della Quercia. Federighi fut un artiste indépendant ; le Vecchietta, Cozzarelli et Urbano da Cortona suivirent Donatello ; Neroccio, en sculpture comme en peinture, reste distinctement siennois. Sa sainte Catherine d'Alexandrie appartient à l'école de della Quercia : dans la pose, dans le dessin des draperies et surtout dans les plis au-dessus et au-dessous de la ceinture, on relève la marque de l'influence du maître.

Urbano da Cortona, d'abord élève de Donatello, pratiqua aux côtés du grand sculpteur florentin, alors qu'il travaillait à l'autel de la cathédrale de Padoue ; puis, venu de très bonne heure à Sienne, il s'affilia à l'école siennoise et passa presque tout le reste de ses jours dans sa ville d'adoption. Ses bas-reliefs, dans la cathédrale, et la louve qui surmonte le piédestal devant le Palais de la Seigneurie, ne décèlent pas de traces de génie. Urbano est l'homme d'une œuvre : le monument Felici à San Francesco. Il personnifie le cas, moins rare dans l'histoire des lettres que dans celle des autres arts, d'un artiste

médiocre réussissant à produire un chef-d'œuvre. Dans la statue couchée de Cristoforo Felici, comme dans l'encadrement décoratif du monument, se manifeste l'heureuse imitation du grand maître d'Urbano. Les deux *angioletti* que séparent des couronnes lui furent suggérés sans aucun doute par le tombeau de Jean de Médicis, de Donatello, dans la sacristie de San Lorenzo à Florence. Les trois panneaux, derrière la statue de Felici, appartenaient autrefois au tableau d'autel de Padoue.

Plus fécond, comme sculpteur, fut Giacomo Cozzarelli. Parmi les œuvres se trouvant à Sienne, qu'on a avec raison attribuées à cet artiste, figurent une statue en terre cuite de saint Sigismond, à Santa Maria del Carmine ; une Madone en relief, au cloître de San Francesco ; le monument de Giovanni Battista Tondi, dans le vestibule de l'hôpital ; une statue, en bois, de Niccolo da Tolentino, à San Agostino ; celle, également en bois, de saint Vincent Ferrier, à San Spirito ; un buste de sainte Catherine, dans la Via Benincasa ; une statue agenouillée de saint Jean l'évangéliste, en terre cuite, à l'Œuvre de la cathédrale ; les superbes ornements de bronze, sur la façade du Palazzo del Magnifico et une Pietà en terre cuite dans la sacristie de l'église de l'Observance. Cozzarelli recourut, on le voit, à différents matériaux : il produisit ainsi nombre d'œuvres agréables, heureuses au point de vue de la technique, mais jamais hors pair. Nous relevons de temps à autre dans ses statues une intimité empreinte de tendresse, une individualité d'expression qui décèlent l'influence d'Andrea della Robbia. Cozzarelli appartient à cette catégorie d'artistes, encore fréquenté de nos jours, dont on dit : « C'est un bon professeur » ; il faut voir en lui le directeur versatile d'une école d'art.

Contemporain de Cozzarelli, Giovanni di Stefano, fils du peintre Sassetta, dessina la chapelle Saint-Jean-Bap-



Cl. Alinari.

ANDREA DELLA ROBBIA. — BAS-RELIEF D'AUTEL EN TERRE CUITE

Chapelle du couvent de l'Observance, Sienne.



Cl. Alinari.

LE MARRINA. — MAITRE-AUTEL DE L'ÉGLISE DE FONTEGIUSTA, SIENNE

tiste, dans la cathédrale ; de celles qui subsistent, ses œuvres les plus importantes en sculpture sont la statue de saint Ansanus, qu'il exécuta pour le nouveau Baptistère, et deux anges de bronze destinés au grand autel du Dôme. Cette belle statue du saint siennois prend rang à côté du monument Felici, d'Urbano da Cortona, comme l'une des rares œuvres sculptées de réelle importance produites à Sienne dans la seconde moitié du *Quattrocento* ; mais le meilleur titre de gloire de Giovanni di Stefano est d'avoir été le maître de Lorenzo di Mariano, dit le Marrina, un des plus grands sculpteurs de son temps.

Fils d'un orfèvre de Sienne, Lorenzo vit le jour en 1476 et fit son apprentissage dans l'atelier de l'Œuvre de la cathédrale, que dirigeait alors Giovanni di Stefano et dont il devait, à trente ans, devenir lui-même *capomaestro*. Entre temps, il se ménagea la protection des Piccolomini qui lui commandèrent en 1504 la décoration d'une de leurs chapelles à San Francesco : il exécuta ainsi un autel et des *graffiti* pour le pavement, dont les sujets étaient les quatre vertus cardinales : la Justice, la Tempérance, la Prudence et la Force [1]. Quatre ans plus tard, il sculpta les chapiteaux des colonnes de la cour du palais Piccolomini et d'autres ornements du même édifice ; toujours pour le compte de la même famille, il exécuta aussi le portail de la Bibliothèque de la cathédrale. En 1517, il termina son chef-d'œuvre, le retable de l'église de Fontegiusta ; en 1522, le superbe retable Marsili à San Martino. A cette période appartient également l'encadrement sculpté d'un autre autel, au couvent de San Girolamo. Le Marrina travaillait la terre cuite avec autant de bonheur que le marbre. Il modela ainsi une *Annonciation* pour

[1] Toti, *La chiesa di S. Francesco ed i Piccolomini* (*Bull. Sen. di stor. patr.*, ann. 1, fasc. I-II, p. 92.

le couvent du Paradis[1]. Sa dernière œuvre certaine est le banc de marbre qui se trouve encore à gauche de la Loggia dei Nobili, dans l'exécution duquel il fut secondé par Michele Cioli et qu'il n'acheva d'ailleurs pas[2]. Le Marrina mourut en 1534.

Sa plus grande création est l'autel de l'église de Fontegiusta. Sous un arc superbement décoré, au-dessus de l'autel, un bas-relief représente le Christ sortant du sépulcre : Jésus s'éveille à peine du sommeil de la mort; il est soutenu par trois anges dont l'égale beauté de conception et d'exécution indique l'influence de Luca della Robbia, avec toutefois un sens plus pénétrant et plus subtil de la beauté de la forme.

Le bas-relief s'encadre d'un ensemble architectural somptueux où s'épanouit librement le talent consommé de l'artiste, comme décorateur. Les pilastres avec leurs arabesques charmantes, la frise ornée de *putti* et de griffons en haut-relief, les anges aux deux angles laissés par l'arc, dénotent une maîtrise parfaite de la sculpture ornementale; c'est avec raison que Perkins qualifie cet autel « un des plus beaux spécimens Renaissance d'Italie ». Le portail de la Bibliothèque Piccolomini l'égale presque en décoration architecturale. Nous y admirons la même imagination débordante, le même don heureux de composition, la même technique raffinée.

Malgré l'éloge que lui a décerné Perkins, le Marrina reste l'un des génies de la Renaissance que l'on est loin d'estimer à leur valeur : les histoires de la sculpture italienne ne lui accordent souvent qu'une mention sommaire et, pour beaucoup de critiques et de connaisseurs, ce n'est qu'un nom; pourtant on ne trouve chez nul sculp-

[1] Arch. di Stato, Sienne, *Carte del Convento del Paradiso*, Reg. B-XXXII, c. 161, 178.

[2] Milanesi, *Documenti*, vol. III, pp. 136-137.

teur du *Cinquecento* un sentiment plus moderne, nul ne récompense mieux votre étude. A vrai dire, Lorenzo possède bien une petite cour d'ardents admirateurs : plus d'un matin de printemps ou d'automne on peut voir, à Fontegiusta ou San Martino, un étudiant d'art, de passage à Sienne, noter avidement ses motifs. Son influence est même déjà plus répandue qu'on ne le pense, car le Marrina est un artiste à qui il fait bon emprunter ; elle ne fera que s'étendre davantage.

Sienne, jusqu'à la perte de son indépendance, n'enfanta plus après le Marrina aucun sculpteur de quelque envergure. L'histoire de la sculpture siennoise se termine avec lui, et, comme celle de la vie politique de la ville, elle s'achève glorieusement.

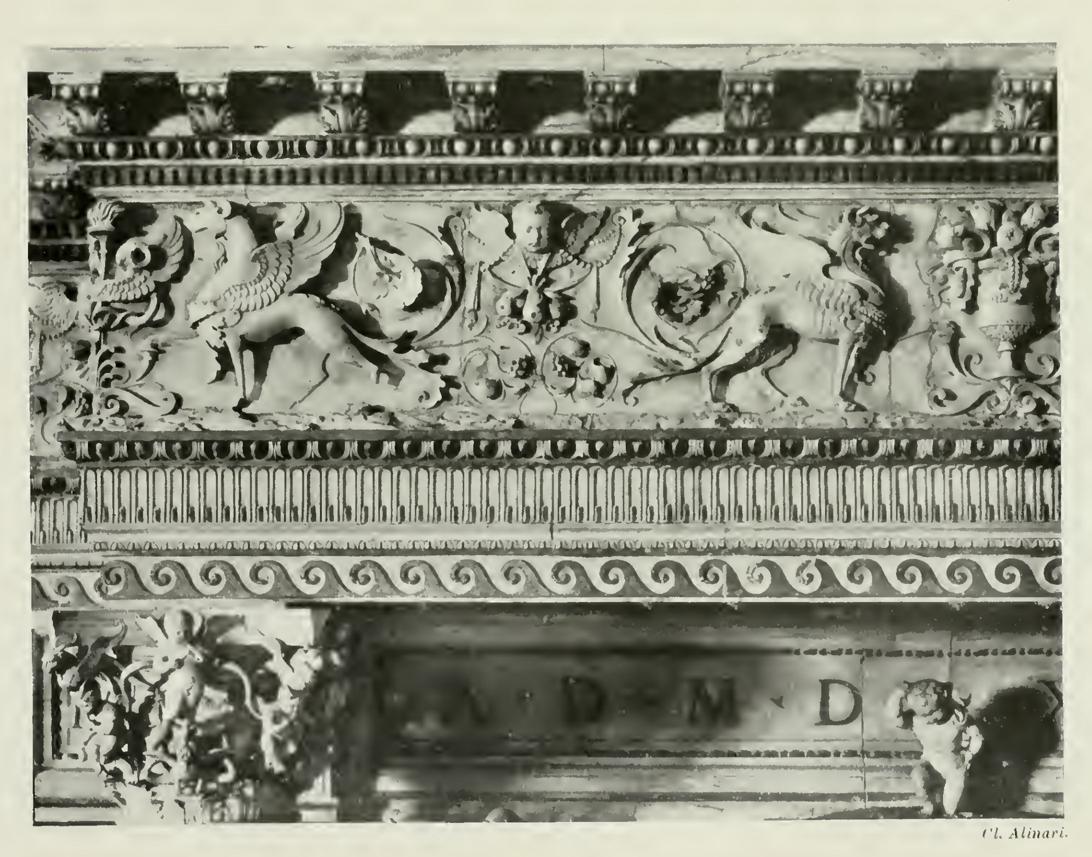
CHAPITRE III

LA PEINTURE SIENNOISE

I. — LES PRIMITIFS

Durant toute la première moitié du XIIIe siècle la peinture n'exista pour ainsi dire pas en Italie. Ses miniaturistes n'avaient encore rien produit qui pût rivaliser avec les meilleures enluminures exécutées en France et en Angleterre au siècle précédent ou avec les œuvres plus anciennes encore de l'école irlandaise.

Le XIe siècle avait vu un réveil de l'art architectural à Pise, et depuis deux cents ans les architectes pisans édifiaient de nobles églises en Toscane et en Sardaigne ; mais les autres arts tardaient à suivre cet exemple. Dans les premières années du XIIIe siècle, une renaissance de la sculpture avait fini par se dessiner avec Niccola Pisano ; mais ce ne fut que vers l'avant-dernière décade de ce siècle que la peinture s'anima d'une vie nouvelle. Au cours de ses quinze dernières années, prenant enfin son essor, elle commença en effet à produire de glorieux fruits. En 1285, Duccio de Sienne entreprit la *Madone Rucellaï ;* sept ou huit ans plus tard, Pietro Cavallini de Rome composait ses grandes fresques de Sainte-Cécile-au-Transtevère ; et, vers la fin du siècle, Giotto de Florence peignait à Assise. Les écoles siennoise et romaine sont les premières en date des grandes écoles italiennes de peinture : celle de Florence, qui donna le jour au plus grand maître de cette époque, allait bientôt les suivre.



Cl. Alinari.

LE MARRINA. — DÉTAIL DU MAITRE-AUTEL DE L'ÉGLISE DE FONTEGIUSTA, SIENNE



Cl. Alinari.

DUCCIO DI BUONINSEGNA. — LA MADONE RUCELLAÏ

Tableau d'autel, à Sainte-Marie-Nouvelle de Florence.

Deux écoles d'art florissaient au XIIIe siècle dans l'Italie centrale : la vieille école italienne à laquelle appartinrent Giunta Pisano, Margaritone d'Arezzo et les peintres inconnus qui couvrirent de fresques le bras droit du transept de l'église haute d'Assise ; et l'école néo-byzantine dont les maîtres furent les héritiers artistiques des miniaturistes de la première Renaissance byzantine. Ces deux écoles eurent l'une et l'autre des représentants à Sienne.

Il n'y a guère à dire sur la première. Les œuvres qu'elle nous a laissées, barbares, informes, empreintes de décadence, ne décèlent que par endroits l'influence à peine perceptible du byzantinisme finissant. On peut en voir quelques-unes à côté de celles des néo-byzantins, au musée de Sienne. Le principal mérite de cette école est de sauvegarder l'art de la fresque qu'elle continue à employer à une époque où la peinture sur manuscrits ou sur panneaux était surtout en faveur et où les artistes les mieux doués ne recouraient qu'à la mosaïque pour la décoration de grandes surfaces murales.

L'école néo-byzantine de Toscane eut des ramifications à Pise et à Florence, mais son principal centre resta Sienne. Il nous faudra donc étudier son origine et son histoire avec un certain détail, si nous voulons comprendre, pour les goûter à bon escient, les œuvres des Primitifs siennois qui en procèdent.

Le second âge d'or de l'art byzantin commença, nous le rappelons, vers la fin du IXe siècle, pour durer jusqu'à la prise de Constantinople en 1203. La forme d'art qui prédomine à Byzance pendant toute cette période est la miniature : ses plus grands artistes sont des miniaturistes, et les mosaïques de l'époque ne sont au fond que des miniatures agrandies[1]. Nous retrouvons en effet dans les

[1] Kondakoff, *Histoire de l'art byzantin*, Paris, 1891, t. II, p. 11.

meilleures décorations en couleurs de la fin du byzantinisme, de toute catégorie, les mêmes qualités, celles qu'apprécient les miniaturistes consommés : la vivacité et l'harmonie du coloris, de riches matériaux habilement agencés, et l'adaptation artistique de motifs conventionnels : nous y relevons avant tout la délicatesse et le raffinement extrêmes de la technique, et un soin aussi manifeste que minutieux apporté à la perfection du détail. L'effet général visé est une somptuosité hiératique.

Un grand nombre de manuscrits enluminés de cette période nous ont été conservés ; ils ont été relativement négligés par les critiques d'art modernes qui, lorsqu'ils s'y réfèrent, se contentent presque toujours de mentionner l'un de deux ou trois sujets bien connus, reproduits plus ou moins heureusement dans certaines histoires, incomplètes, de la peinture byzantine. Les amateurs se pressent devant les mosaïques de Cefalù et de Monreale, qui ne sont que de bonnes miniatures transposées et qui perdent à la traduction, tandis que les œuvres les plus remarquables de la première Renaissance byzantine dorment oubliées dans leurs vitrines à Rome et à Paris, à Londres et à Vienne. C'est en étudiant des œuvres comme la *Menologia* du Vatican, la *Vie de la Vierge* du XIe siècle, à la même bibliothèque (n° 1162), et les évangiles byzantins de Parme, de Paris et de la bibliothèque laurentienne que l'on arrive à se rendre compte de l'évolution insensible et régulière qui aboutit à l'éclosion de l'école siennoise.

Par quelle suite de circonstances un rejeton de cette école renaissante de Byzance fut-il transplanté en sol siennois, comment Sienne devint-elle le centre du nouveau mouvement ? L'influence byzantine y pénétra par de multiples voies. D'abord, sous le règne de Frédéric II, la Sienne gibeline se trouva en relations fréquentes avec la

Cour de Sicile, ce grand foyer de la renaissance artistique au XIIIe siècle, où maints artistes grecs avaient trouvé un asile dans les années qui suivirent la prise de Constantinople. Un représentant de l'Empereur résidait fréquemment à Sienne et l'Empereur lui-même tint sa Cour dans le voisinage, au château d'Orgia, en 1226. En second lieu, des rapports constants unissaient les deux cités gibelines, Sienne et Pise, qui, elle, restait en communication continuelle avec Byzance et l'Orient. Aux XIIe et XIIIe siècles, ses négociants disséminèrent des comptoirs en Asie Mineure, en Grèce, à Jérusalem et à Constantinople, et, en ces jours de sa gloire, des vaisseaux cinglaient sans relâche entre le port de Pise et l'Orient. De même que ses trafiquants rapportaient de l'île qu'ils appelaient « Maiolicha » les poteries à reflets métalliques fabriquées par les Maures, il n'est pas douteux qu'ils ramenèrent de Grèce et de Byzance des œuvres d'art aussi consommées comme travail et transportables que les manuscrits enluminés. On a également quelque raison de croire qu'un petit nombre d'artistes grecs gagnèrent Pise après la prise de Constantinople, et qu'une école de miniaturistes s'y constitua, au XIIIe siècle.

Et il ne s'établit pas que des contacts indirects entre les Siennois et Byzance. Dans la première moitié de ce siècle, ils commencèrent, eux aussi, à commercer avec l'Orient ; mieux encore, un émigré grec notable, un noble, riche et influent, vint se fixer aux environs de leur ville. Malavolti nous rapporte, — et des documents contemporains confirment ses assertions, — que Ranieri, seigneur de la suite de l'Empereur Pierre de Courtenay, se voyant mal traité par Théodore de Durazzo, vendit ses domaines de l'Empire d'Orient et, après avoir acquis quatre châteaux aux alentours de Sienne, sollicita et obtint d'elle les droits de citoyen. En cette qualité,

Ranieri da Traviale confia ses châteaux à la république quand, le 26 septembre 1222, il en quitta le territoire pour aller faire un voyage en Orient[1].

Il est possible que des artistes byzantins vinrent à Sienne parmi la suite de Frédéric ou avec ses représentants ; peut-être arrivèrent-ils de Pise, ou accompagnaient-ils ce grand seigneur, Ranieri da Traviale, lorsqu'il alla s'établir près de Sienne. Quoi qu'il en soit, nous trouvons dès la première moitié du XIII[e] siècle dans les ateliers siennois des artistes byzantins ou tout au moins des peintres qui avaient suivi leur enseignement ; côte à côte avec la vieille école italienne, une école commence à s'y développer, d'abord entièrement byzantine, de sentiment et de technique. Plusieurs églises des alentours s'ornent alors de peintures byzantines dont quelques-unes figurent maintenant au musée de la ville.

Une fois le mouvement déclanché, il était facile d'exécuter sans aide extérieure des œuvres d'un caractère aussi conventionnel. Les artistes siennois possédaient sans doute des manuscrits ornés de miniatures qu'ils copiaient ; ils possédaient en outre, selon toute probabilité, des manuels de peinture byzantins, tels que l'*Hermeneia*, qui non seulement leur fournissaient des recettes détaillées sur la façon de préparer les couleurs, les vernis et les panneaux, mais leur enseignaient aussi la façon traditionnelle de représenter les faits de l'Écriture et les scènes de la vie de la Vierge et des Saints.

Nous trouvons donc à Sienne des œuvres appartenant à ces deux écoles contemporaines : les grossières peintures de la vieille école italienne, véritables caricatures de l'ancien art byzantin, à côté des peintures néo-byzan-

[1] Malavolti, *éd. cit.*, Prima parte, lib. IV, p. 49[t]. Arch. di Stato, Sienne. *Caleffo dell' Assunta*, 26 septembre 1222, C. 532[t].

tines, comme le *Saint Pierre trônant* du Musée de Sienne [1], qui imitent étroitement les formes et la technique des peintres de l'Orient au siècle précédent.

Parmi les artistes de cette nouvelle école, on rencontre ce Guido da Siena, qui a soulevé de si vives controverses [2]. Une *Madone* de lui, autrefois dans l'église de San Domenico et maintenant au Palais public, porte une inscription avec la date de 1221. Milanesi a soutenu que cette inscription a été falsifiée et que la date primitive était 1281; le professeur Wyckhoff proteste énergiquement qu'elle est authentique et que la démonstration de Milanesi n'est pas concluante. Le chevalier Alessandro Lisini, le distingué archiviste de Sienne, qui est si particulièrement dégagé de cet esprit de patriotisme local exagéré dont sont imbus tant d'historiens et d'archéologues italiens, a produit de nouveaux arguments à l'appui des assertions de Milanesi [3]. Mais cette question n'a guère d'importance au fond dans l'histoire de l'art. Le visage et le corps de la Vierge et de l'Enfant ont été en effet complètement repeints : on ne saurait donc tirer de conclusions de ce tableau en ce qui touche au caractère de la peinture siennoise dans les premières années du XIIIe siècle.

[1] Salle I, n° 15.

[2] Guido était un nom très commun à Sienne. Il n'y a pas de raison de supposer, comme le fait Milanesi, que ce Guido est le même que Guido di Graziano, peintre dont le nom figure dans les Archives de Sienne vers la fin du siècle.

[3] Les arguments de Milanesi nous paraissent fort peu convaincants. L'article de Lisini mérite qu'on lui prête une sérieuse attention, mais il ne suffit pas à prouver la falsification. Nous avons étudié cette question dans le détail à l'appendice II.

Cf. Milanesi, *Della vera Età di Guido pittore senese*, dans son livre, *Sulla storia dell'arte toscana ;* de même, son édition des *Vies* de Vasari (Florence, Sansoni, 1878), vol. I, p. 264, n. 1 ; 474, n. 4; et p. 554, n. 3 ; aussi l'article de Wyckhoff, *Ueber die Zeit des Guido von Siena*, dans les *Mittheilungen des Instituts für œsterr. Geschichtsforschung*, Innsbruck, 1895 ; l'article de Lisini, *Una interessante questione artistica* dans les *Misc. Stor. Sen.* de 1895, vol. III, p. 10. Mme Richter, dans son livre, *Siena* (Leipzig, Seemann, 1901), pp. 74, 75, adopte l'opinion de Lisini.

Des maîtres néo-byzantins de Sienne, nous n'en trouvons aucun doué d'une étincelle quelconque de génie : ce furent de simples copistes, et pas très brillants encore, des miniatures byzantines de la dernière manière. L'artiste qui réussit à atteindre le but vainement poursuivi par les peintres néo-byzantins fut Duccio, le plus ancien des grands maîtres italiens dont l'œuvre nous soit connu. Duccio ne tira pas seulement le meilleur parti possible de tout ce que ses maîtres byzantins et toscano-byzantins lui avaient enseigné, il participe en même temps à un mouvement différent et plus moderne. Comme son contemporain, Dante, à la lisière du vieux monde et du nouveau, il les incarna l'un et l'autre dans une certaine mesure.

Duccio, fils d'un nommé Buoninsegna, naquit vers l'an 1255. En 1278, c'est-à-dire deux ans après la date à laquelle Vasari fixe la naissance de Giotto, il travaillait déjà pour le compte de la Commune à décorer de ces *cassoni* dans lesquels on conservait alors les archives publiques[1]; ainsi que la plupart des grands artistes siennois, Duccio fut chargé d'orner d'enluminures les couvertures des registres de la *Biccherna*, ou comptabilité des finances de l'État. Les archives municipales portent l'indication de cinq commandes de cet ordre confiées à Duccio[2]. Il ne subsiste actuellement qu'un seul spécimen, sans grande importance, de ces *tavolette* : conservé au Musée industriel de Berlin, il appartient à l'année 1293.

Après avoir exécuté, pour la première fois, en 1285,

[1] Arch. di Stato, Sienne, *Biccherna*, *Libro d'entrata e uscita*, ad annum, c. 34.

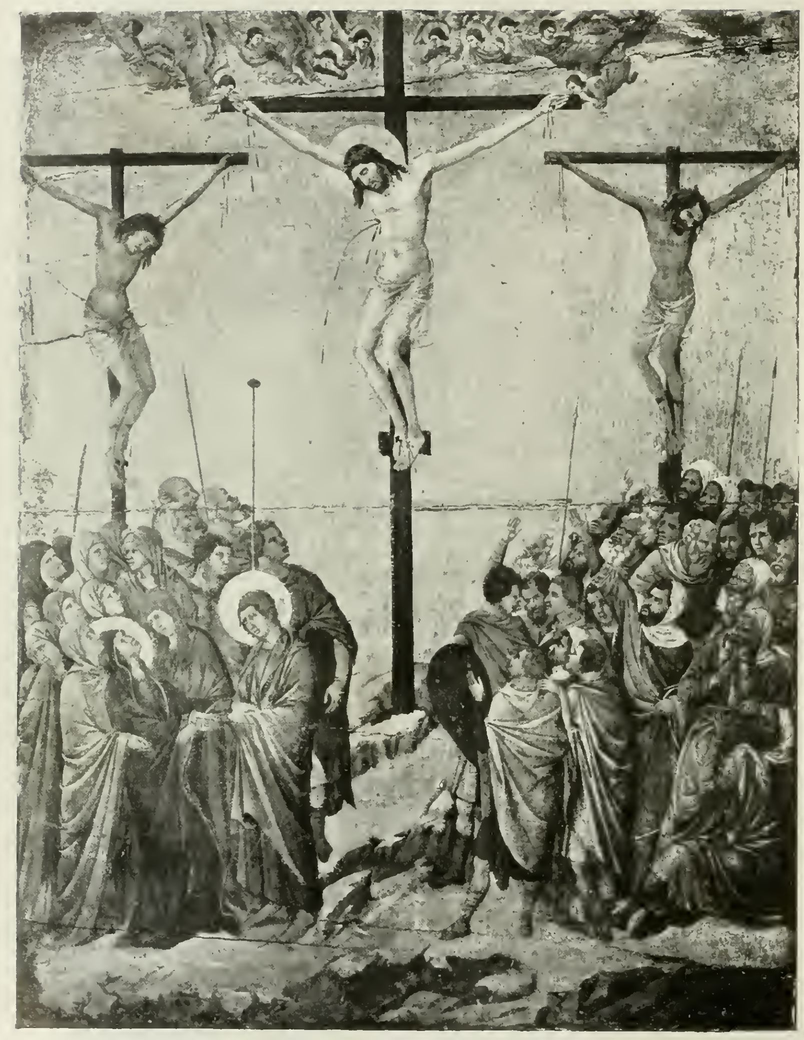
[2] Elles sont inscrites aux *Libri d'entrata e uscita* de la *Biccherna* pour les années 1285, 1286, 1291-92, 1293-94. L'article de Lisini, *Notizie di Duccio pittore*, les reproduit *in extenso* (*Bull. sen. di stor. patria* de 1898, fasc. 1, pp. 20-51).



Cl. Alinari.

DUCCIO DI BUONINSEGNA. — VIERGE ET ENFANT, ENTOURÉS D'ANGES ET DE SAINTS

Musée de l'Œuvre de la Cathédrale de Sienne.



Cl. Alinari.

DUCCIO DI BUONINSEGNA. — CRUCIFIXION

Détail du grand tableau d'autel, à l'Œuvre de la Cathédrale de Sienne.

l'ornementation d'une couverture de ce genre, il fut chargé, la même année, de peindre une grande Madone pour l'église de Sainte-Marie-Nouvelle à Florence[1]. Le gouvernement ne recourut d'ailleurs pas seulement à ses services comme peintre : en 1295, on le consulta sur le choix d'un emplacement pour reconstruire la Fonte Nuova, fontaine gothique qu'on voit encore sur le flanc de la colline, près de la porte Ovile[2]. Sept ans plus tard on lui commanda une *Majesté* pour le palais public[3].

Cependant, malgré les nombreuses commandes qu'il reçut de l'État, il ne semble pas que Duccio ait prospéré. Condamné fréquemment pour dettes et infractions à la loi[4], il nourrissait en outre peu de sympathie pour le parti populaire : il refusa en effet de prêter serment d'obéissance aux ordonnances du Capitaine du peuple et aussi de suivre cet officier lorsque les milices bourgeoises partirent en expédition contre les seigneurs de la Maremme. Cependant ses défauts ne cachèrent pas à ses concitoyens sa vraie grandeur : peu d'artistes ont vu leur valeur mieux reconnue par leurs compatriotes.

C'est en 1308 que Duccio entreprit son œuvre capitale, le tableau d'autel du Dôme, qu'il mit trois ans à achever. Le 9 juin 1311, proclamé jour de fête légal, boutiques et ateliers chômèrent : les cloches tintaient au haut de la forêt des tours, au-dessus des rues étroites où se pres-

1 Arch. dipl. di Firenze. *Pergamene spettanti al Convento di S. Marco.* Milanesi reproduit la totalité du document dans ses *Documenti*, etc., vol. I, pp. 158-160.

2 Dans l'article de Lisini, *Notizie*, etc. figure sur ce fait un document *in extenso*.

3 Arch. di Stato, Sienne. *Biccherna. Libro d'entrata e uscita*, ad annum, c. 357.

4 Ces condamnations se trouvent consignées dans les registres de la *Biccherna*, de 1295 et 1302. Duccio dut également payer en 1280 une forte amende pour un délit non spécifié. Cf. l'article de Lisini, *Notizie*, etc., pp. 46-48.

saient les habitants revêtus de leurs plus beaux vêtements. Partout retentissaient tambours, trompettes et fifres. Par ordre de l'évêque, un cortège précédé d'un grand nombre de prêtres et de moines se forma près de la Porta a Stalloreggi et accompagna à la cathédrale le tableau que suivaient les Prieurs des Neuf, les principaux magistrats de la Commune, les citoyens les plus notables, cierges en main ; derrière marchait une foule de femmes et d'enfants. Et l'œuvre de Duccio fut ainsi transportée à la cathédrale au milieu de grandes réjouissances : « Toute cette journée, rapporte le chroniqueur siennois, on récita beaucoup de prières et l'on distribua aux pauvres de nombreuses aumônes, le peuple implorant Dieu et sa Mère notre avocate de nous défendre, dans leur pitié infinie, de toute adversité et de tout mal, et de nous garder des attaques des traîtres aussi bien que de celles de nos ennemis à découvert »[1].

Ce fut le point culminant de la carrière du peintre : tous rendaient hommage à son talent; son chef-d'œuvre surmontait le maître-autel de la cathédrale de sa ville natale ; enfin il possédait une maison Via di Stalloreggi et sans doute d'autres biens. Pourtant, dans ces jours de gloire, il n'avait pas perdu sa mauvaise habitude de s'endetter, et le dernier document que nous ayons sur lui, trouvé par Lisini, concerne une dette contractée le 8 juin 1313 envers un certain Ser Tommaso di Dino. Duccio mourut six ans plus tard[2] ; sa maison, Via di Stalloreggi, à deux pas de la vieille porte, existe toujours.

[1] Voir *Cronaca d'anonima*, chronique manuscrite dont il se trouve des copies à la Bibliothèque Communale et à l'Archivio di Stato de Sienne. Le récit du chroniqueur est confirmé par les documents contemporains. Cf. Arch. di Stato, Sienne. *Libro del Camarlingo del Comune*, juin 1311 ; c. 261.

[2] R. Davidsohn a établi que Duccio mourut le 3 août 1319. Cf. *Repertorium für Kunstwissenschaft*, vol. XXIII (1900), fasc. III, p. 313.

Sa plus ancienne œuvre connue, d'une certaine importance, est le tableau d'autel qu'il peignit pour l'église Sainte-Marie-Nouvelle. Nous estimons, comme le Dr Richter, que cette peinture ne fait qu'un avec la Madone Rucellaï que Vasari attribue à Cimabue. En étudiant cette question, nous demanderons au lecteur d'écarter toute idée préconçue reposant sur des légendes ou des traditions dont on ne trouve pas de trace antérieurement au XVIe siècle, et de passer en revue sans prévention les arguments fournis par la critique du style et les documents. Et, tout d'abord, que nous dit une inspection attentive du tableau lui-même en ce qui concerne son origine ?

L'auteur de ces lignes, se rendant à Sainte-Marie-Nouvelle en toute impartialité d'esprit, examina une fois le tableau, centimètre par centimètre, avec une lumière artificielle : sans pouvoir affirmer avec un critique distingué qu' « il ne diffère à aucun égard du tableau d'autel authentifié de Duccio[1] », il se convainquit qu'on ne peut y relever de différences que celles qu'on doit s'attendre à constater dans deux œuvres peintes par le même artiste à un intervalle de vingt-cinq ans, à une époque de développement rapide dans l'art de la peinture. De lignes, de couleur et de technique, la Madone Rucellaï est entièrement siennoise ; on y retrouve partout la main du maître de la *Majesté*. La Madone, il est vrai, comme d'ailleurs l'ensemble, ne fait que reproduire en grande partie le type byzantin ; le tableau d'autel de Sainte-Marie-Nouvelle est une œuvre de la première manière et, dans la façon de traiter les draperies, nous ne trouvons pas cette grâce, cette aisance, cette science des formes humaines qui se manifestent dans des chefs-d'œuvre plus

[1] Richter, *Lectures on the National Gallery*, Londres, Longmans, 1898, p. 6.

tardifs du maître. Cependant il diffuse en la personne de la Vierge une vie nouvelle, il y glisse une note de sentiment maternel. La main droite, avec son métacarpe assez informe, ses longs doigts et ses ongles soigneusement *contourés*, rappelle de très près celle, à peu près dans la même position, de la Madone du tableau de Sienne. Dans la manière de représenter l'Enfant, nous relevons des caractéristiques plus prononcées de Duccio : cette manière lui appartient toujours bien en propre ; il n'y doit guère, sinon rien, à ses prédécesseurs byzantins. Ce n'est que dans les œuvres de ses imitateurs et successeurs que l'on retrouve un type de *bambino* rappelant celui qu'il a créé. Prenons l'enfant Jésus dans un tableau qui est sans conteste une des premières œuvres de Duccio, nous voulons parler de la petite *Vierge et l'Enfant* au musée de Sienne (Salle I, n° 20) : mettons-le à côté de celui de la Madone Rucellaï, nous remarquons aussitôt la similitude presque complète de la pose et des traits : nous y relevons le même dessin du nez et de la bouche ; dans l'un comme dans l'autre, les cheveux découvrent la tempe gauche ; ressemblance très marquée également dans la jambe gauche de l'Enfant et dans la main droite, avec ses deux premiers doigts allongés, les autres repliés et le pouce appuyé sur le troisième.

Prenons aussi les anges qui soutiennent le trône de la Madone Rucellaï : nous y trouvons encore un type créé par Duccio. Les cheveux sont traités d'une façon tout à fait caractéristique du maître ; les visages appartiennent de même à un type commun à ses œuvres. Le second ange, à la gauche de la Madone, se trouve dans la même attitude dans la grande *Majesté*. Il n'est pas un seul tableau florentin authentifié où nous retrouvions des anges semblables. Si l'espace ne nous manquait, nous pourrions examiner successivement toutes les figures et

montrer que, dans leurs moindres détails, elles portent l'empreinte de l'art de Duccio. Au point de vue de la technique, le tableau est entièrement siennois : en se basant sur le style, nous maintenons donc qu'il est l'œuvre de Duccio.

Les documents appuient également cette conclusion. Les archives florentines conservent encore un exemplaire du contrat par lequel Duccio s'engagea, le 15 avril 1285, à peindre, pour la confrérie de Sainte-Marie, une grande Madone destinée à prendre place dans sa chapelle, à Sainte-Marie-Nouvelle. La chapelle que cette confrérie occupait en 1316 était celle de saint Grégoire [1], contiguë à la chapelle Rucellaï. Lors de sa première mention dans l'histoire, au XVIe siècle, la Madone Rucellaï était suspendue au mur tout près de l'entrée de la chapelle de saint Grégoire; mais il n'est pas difficile d'expliquer ce déplacement : en 1335, la chapelle de saint Grégoire était passée en la possession de la famille Bardi. C'est probablement à cette époque que la Madone de Duccio fut enlevée de cette chapelle par la confrérie à laquelle celle-ci avait antérieurement appartenu : désirant continuer à se rendre dans la partie de l'église où ils avaient accoutumé de prier, ses membres convinrent avec les autorités que leur grande Madone serait exposée aussi près que possible de son ancien emplacement, sur le mur du bras droit du transept, où Vasari la connut.

Ceux qui avancent que ce tableau est de Cimabue n'apportent aucun document contemporain à l'appui de leurs dires ; et ils ne sauraient espérer convaincre leurs contradicteurs par des arguments tirés de la critique du

[1] Arch. di Stato, Florence. *Arch. di S. M. Novella*, *Uscite* de la *Compagnia di S. P. Marturi*, vol. I, ad annum. C'est à M. Wood Brown que nous devons de connaître ce document.

style, car il ne nous reste aucune peinture connue de Cenno di Pepi, dit Cimabue ; et l'on ne saurait non plus soutenir sérieusement que rien dans les premières œuvres de Giotto confirme l'opinion que le maître du grand Florentin peignit la Madone Rucellaï. Ceux qui s'en tiennent à la tradition pour l'attribution du tableau ne s'appuient absolument que sur les allégations d'écrivains notoirement inexacts, et de plus de cent vingt ans postérieurs à la date de son exécution[1].

Nous avons plusieurs bonnes raisons de considérer comme de peu de valeur les assertions de Vasari sur ce point. Et d'abord, toutes ses biographies des Primitifs italiens abondent en inexactitudes, en anecdotes peu vraisemblables, en histoires dont l'inauthenticité est reconnue : témoins, ses biographies de Giotto, de Duccio, d'Agostino di Giovanni, d'Agnolo di Ventura, et sa vie de Cimabue n'échappe pas à cette règle.

En outre il n'est pas rare qu'un critique ou historien d'art italien attribue à l'un de ses compatriotes une œuvre exécutée dans sa ville natale par quelque artiste étranger mort depuis longtemps. Les auteurs napolitains du xvie siècle et suivants attribuaient de confiance à des artistes légendaires de leur race les œuvres exécutées à Naples par des Siennois du *Trecento*. Le grand tableau de Simone à Saint-Laurent-Majeur et le chef-d'œuvre de Tino da Camaino à Sainte-Claire furent acclamés comme des produits du génie napolitain. A Florence aussi, au temps de la Renaissance, on attribua des œuvres de sculpteurs primitifs siennois à des artistes locaux du

[1] Dans les premières années du xvie siècle, Albertini dressa une première liste des œuvres de Cimabue, catalogue disparate de peintures d'artistes divers, et l'auteur du livre d'Antonio Billi donna au public le noyau de la légende de Cimabue. Cf. l'appendice III du présent volume ainsi que Crowe et Cavalcaselle, *History of Painting in Italy*, nouvelle édition, Londres, Murray, 1903, vol. I, pp. 187-193 et vol. II, pp. 7 et 8.

XIVe siècle. Ce même esprit de chauvinisme local agit encore de nos jours.

L'origine de la légende de la procession du tableau à Florence s'explique facilement : ce n'est qu'un exemple d'un phénomène fréquent. L'étude de la mythologie comparée ou des littératures primitives montre en effet que des peuples voisins se sont fréquemment emprunté, en totalité ou en partie, le récit de faits saisissants, vrais ou imaginaires.

La nation coupable du larcin donne à l'histoire, dans la suite des temps, un nouveau cadre, la rattache à un autre lieu, autour d'un autre objet, change les noms des protagonistes tout en conservant intacts ses principaux incidents. Il est certain que le récit de la procession de la *Majesté* de Duccio vint jusqu'à Florence où il fut narré bien des fois. Avec le temps on oublia le nom de l'artiste siennois, tandis que celui de Cimabue restait gravé dans les esprits à cause de l'éloge de Dante. Le nom du Florentin finit par se substituer à celui de Duccio et, lorsqu'à l'époque de la Renaissance, la Madone Rucellaï fut attribuée à Cimabue, on rattacha naturellement à celle-ci l'histoire importée de la procession de la *Majesté*. Cimabue fut peut-être aussi grand artiste que le proclamait Dante : il n'en est pas moins vrai que la critique moderne ignore tout de lui et que, semblable à d'autres Primitifs italiens célèbres en leur temps, il ne subsiste de lui aucune œuvre authentique.

Nous considérons donc la Madone Rucellaï comme la première œuvre importante de Duccio, de même qu'elle constitue en fait le plus ancien chef-d'œuvre de la peinture italienne moderne. S'y apparente étroitement, quoique probablement postérieur, le petit triptyque du Musée de Sienne (Salle I, 35), œuvre qui a beaucoup souffert du temps, mais que n'a jamais maquillée le pin-

ceau d'un restaurateur. Au panneau médian figure la Madone entre saint Pierre et saint Paul ; au-dessus, un couronnement de la Vierge ; en dessous, huit saints à mi-corps. Les volets représentent des scènes de la vie du Christ, trois de chaque côté.

Ce triptyque décèle, plus nettement que toute autre œuvre de Duccio, l'influence des miniaturistes de qui procède l'école siennoise. Nous y relevons le même raffinement de la technique, le même goût pour la somptuosité, la même conscience dans les détails ; mais nous y trouvons quelque chose de plus que dans les miniatures byzantines : une vie nouvelle anime les vieux modèles, adoucit la gaucherie de leurs gestes, et les humanise. Il y point un reflet de la grâce et du sentiment siennois, bien que les personnages gardent encore dans une certaine mesure la dignité hiératique et la raideur byzantines.

Les éléments nouveaux de l'art de Duccio se révèlent encore plus nettement dans le petit triptyque de la *National Gallery* : l'Enfant joue avec le voile de sa Mère, et celle-ci, le tenant à deux mains comme pour l'envelopper d'une caresse, baisse les yeux sur lui, le visage plein de tendresse. Pour peindre cette œuvre, il fallait que Duccio se fût dégagé sérieusement des entraves des conventions byzantines ; nous ne trouvons pas en effet de manifestations d'émotion maternelle ni un geste d'enfant joueur aussi marqués dans toute la peinture byzantine ancienne, ni en fait rien qui y ressemble absolument dans aucun tableau italien avant l'âge de Fra Angelico et de Jacopo della Quercia. Les seuls artistes contemporains ou antérieurs qui aient ainsi mis en relief l'idée maternelle furent les sculpteurs gothiques de France et leurs imitateurs italiens. Ici, comme en d'autres œuvres, il est évident que Duccio fut puissamment

influencé par l'émotivité ardente de Giovanni Pisano qui travailla à Sienne pendant toute la première partie de la carrière du maître, et c'est à l'influence de ce sculpteur que nous devons le perfectionnement que nous notons chez lui dans le modelé des formes humaines, ainsi que les motifs gothiques qui figurent dans les draperies des personnages de toutes ses œuvres postérieures [1]. Dans ce même triptyque de la *National Gallery*, on relève des marques de l'influence gothique dans les draperies de saint Dominique et sainte Catherine d'Alexandrie.

Nous pouvons discerner et définir nettement l'effet des deux influences, celle de l'art byzantin et celle de l'art gothique, dans la *Vierge et quatre saints* de la salle des Primitifs au Musée de Sienne. En peignant saint Pierre, l'artiste semble avoir pris pour modèle soit le saint Pierre d'un tableau d'autel anciennement dans l'église de San Pietro in Banchi, et qui se trouve maintenant dans cette même salle des Primitifs du Musée de Sienne, soit la miniature que l'auteur inconnu de ce tableau avait lui-même copiée ; mais que de vie dans l'interprétation de Duccio, si on la compare à l'œuvre néo-byzantine ! Une multitude de modifications, légères par elles-mêmes, donnent au visage une expression plus naturelle, du relief aux plis de la draperie. Le saint Dominique du même tableau décèle encore plus nettement les influences gothiques : à part l'exagération des lignes sur le front et certains détails de technique, il n'y a rien de byzantin dans le personnage.

Mais il importe d'étudier de près le chef-d'œuvre de Duccio, la grande Majesté, maintenant à l'Œuvre de la cathédrale, ainsi que les prédelles qui en faisaient autre-

[1] Il est également possible que Duccio ait subi pendant sa formation l'influence directe du gothique de l'Ile-de-France, car les manuscrits enluminés et les ivoires ouvragés de Paris avaient déjà pénétré en Italie.

fois partie, pour bien discerner la place qu'occupe l'artiste dans l'histoire de la peinture primitive italienne. Un cadre gothique surmonté de clochetons et d'ogives pleines entourait ce tableau qui ornait autrefois un autel double semblable à celui de l'église basse d'Assise. Les deux faces du panneau étaient peintes : lorsqu'on l'eut enlevé de son emplacement, on le scia dans le sens de l'épaisseur et l'on peut maintenant les admirer toutes les deux côte à côte, adossées au même mur. Sur la face qui regardait l'ouest, au temps où le tableau se dressait sur le maître-autel du Dôme, on voit la Vierge entourée de saints et d'anges. Au-dessus, dans les ogives séparées par les clochetons, se succédaient des scènes représentant la vie de Marie. En dessous, s'étendait une prédelle comprenant sept petits panneaux séparés par des prophètes. La face qui regardait l'est se divisait en trente-quatre petits compartiments représentant tous des scènes de la vie du Christ : au-dessous, une seconde prédelle, figurant aussi des sujets tirés des Évangiles. Les tableaux de prédelle de M. Benson, ainsi que la *Transfiguration* et le *Christ guérissant un aveugle* de la *National Gallery* appartenaient aux prédelles. L'*Annonciation*, également dans cette dernière galerie, a été évidemment mutilée. C'était l'un des sujets logés sous les ogives du cadre ; il y en avait probablement huit sur chaque face : deux, l'un au-dessus de l'autre, dans l'ogive médiane et un dans chacune des trois ogives latérales. Examinons maintenant la grande composition : la *Madone et Saints*, ainsi que certains des petits tableaux, pour y définir les principaux caractères de l'art de Duccio au point culminant de sa carrière, et déterminer les influences artistiques qui se manifestèrent dans ses œuvres postérieures.

L'Enfant, dans le tableau principal, ne porte aucune trace de byzantinisme : Duccio nous donne un type un

peu différent de celui que nous trouvons dans ses premières compositions, mais, dans celui-ci comme dans les autres, il reste absolument original : on ne découvrirait rien de semblable chez ses prédécesseurs. La Mère de Dieu, elle, est bien byzantine par la physionomie, mais, ici aussi, l'artiste réussit à donner au visage une expression plus maternelle que celle qu'on peut trouver dans n'importe quelle œuvre byzantine ; les draperies décèlent abondamment l'influence du jeune mouvement gothique. La robe de la Vierge retombe en plis simples et, bien que, par les mauvais traitements du temps et des hommes, certaines nuances du modelé aient disparu, il subsiste assez de la peinture originale pour montrer les progrès considérables réalisés par l'artiste dans le rendu des draperies, dans le laps de temps qui s'était écoulé depuis l'achèvement de la Madone Rucellaï.

Mais, pour importantes que soient les modifications apportées par Duccio aux types traditionnels de la Vierge et de l'Enfant, on relève des symptômes plus significatifs encore d'un mouvement artistique nouveau dans certaines des figures de saints debout ou à genoux de chaque côté du trône de la Madone. Le *Saint Pierre*, le *Saint Paul* et le *Saint Jean-Baptiste* reproduisent d'anciens types iconographiques, mais vivifiés et humanisés ; c'est dans la *Sainte Agnès*, la *Sainte Catherine d'Alexandrie*, et dans les quatre patrons de Sienne, *Saint Victor*, *Saint Savin*, *Saint Crescent* et *Saint Ansanus* que le mouvement inspiré de l'art gothique français se manifeste avec le plus de netteté. L'artiste qui peignit le manteau de *Sainte Agnès*, possédait un peu ce sens de la beauté plastique propre aux Pisani, et celui qui composa les attitudes des saints patrons de Sienne agenouillés ne subissait pas aveuglément la convention byzantine. Aucun tableau d'autel du *Trecento* ne nous offre de personnages

d'une plus noble conception et d'un plus beau modelé.

Avec la *Crucifixion*, nous arrivons à l'une des interprétations les plus dramatiques et les plus émouvantes de cette scène que nous rencontrions dans tout l'art italien. Le modelé du Christ témoigne que le rendu des formes drapées repose chez Duccio sur une connaissance de l'anatomie plus exacte que celle de Giotto[1]. Les personnages, au pied de la croix, sont bien groupés. Nous relevons çà et là quelques types byzantins, surtout des têtes de vieillards, mais le groupe des trois Marie, d'une conception nouvelle, dégage un sentiment intense. Les plis simples et massifs de la robe de celle qui soutient la Vierge décèlent une fois de plus l'influence des sculpteurs gothiques. La couleur de la composition tout entière est harmonieuse ; la scène, d'une belle réalisation ; et l'interprétation de l'artiste réussit à nous communiquer l'émotion que la grande tragédie lui inspire.

La sympathie qu'éprouvait Duccio pour le nouveau mouvement artistique apparaît aussi dans les architectures des petits panneaux de Sienne et de Londres, qui appartenaient jadis au grand tableau d'autel. Certains représentent de beaux édifices gothiques. Où trouverait-on parmi les œuvres des contemporains de Duccio ou dans le nombre des tableaux peints dans les cent années qui suivirent sa mort, où trouverait-on une architecture d'un dessin aussi admirable, aussi bien proportionnée que dans son *Christ guérissant un aveugle* de la *National Gallery* ?[2]

[1] Si le lecteur en doutait, qu'il compare des photographies de cette *Crucifixion* et de celle qui appartient à Lord Crawford et les compare à des photographies du *Martyre de saint Pierre* et des *Crucifixions* de Padoue et d'Assise de Giotto.

[2] Le Dr Richter (*Op. cit.*, p. 19) déclare que cette peinture a été « très retouchée ». A notre grand regret, nous nous voyons obligé de ne pas partager l'opinion d'un critique aussi éminent des Primitifs italiens. Le *Christ guérissant un aveugle* a été certainement trop nettoyé, mais il n'a guère souffert de retouches.

Il loge dans ce petit panneau un de ces palais gothiques qui surgissaient alors de toutes parts à Sienne. Près d'un des angles du bâtiment, s'ouvrent deux belles fenêtres ogivales, divisées en deux par une colonnette ; elles rappellent celles du palais Squarcialupi[1], alors de construction récente, devant lequel Duccio devait passer continuellement pour se rendre de sa demeure au Dôme. Dans l'*Entrée à Jérusalem*, à l'Œuvre de la cathédrale, nous notons aussi des reproductions des nouvelles formes architecturales ; enfin, dans la *Tentation* de M. Benson, la passion de l'artiste pour l'architecture gothique s'épanouit dans ses fantastiques représentations des « cités du monde ».

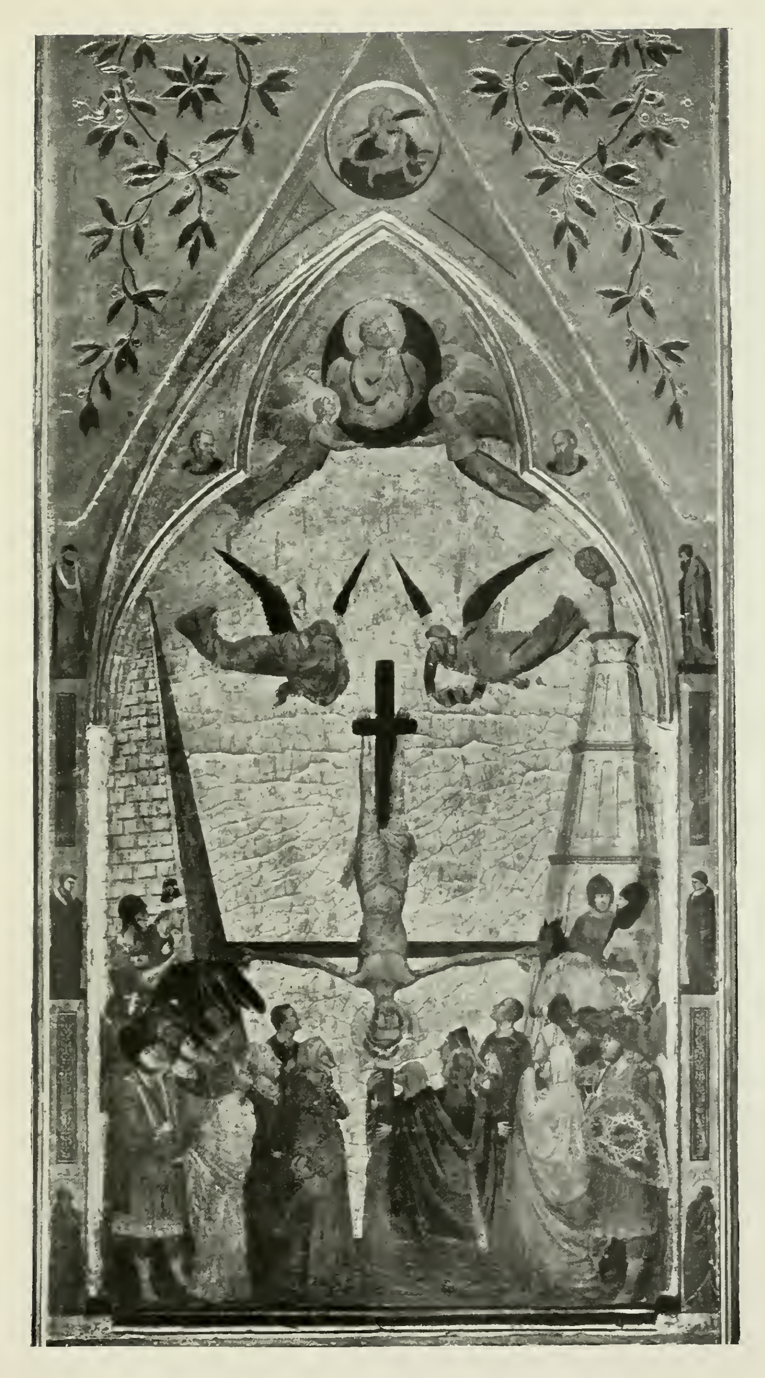
Mais c'est dans la façon de traiter le paysage que nous remarquons les plus notables innovations. Dans la *Pêche miraculeuse* de l'Œuvre de la cathédrale de Sienne, le peintre adopte un horizon bas : par ce seul fait, il devance non seulement ses contemporains, mais encore tous les autres peintres du *Trecento*, puisque, jusqu'à Fra Angelico, la perspective cartographique resta en faveur. Dans les détails des paysages de Duccio nous relevons plus d'observation indépendante de la nature que dans tout autre tableau de son temps. Ses arbres, moins conventionnels que ceux de Giotto, évoquent, comme l'a dit Woltmann, la liberté de la nature ; les animaux qui figurent dans la *Nativité* de Berlin furent étudiés d'après des modèles vivants.

Dans nombre de ses œuvres se mêlent curieusement les effets des influences byzantine, romaine et gothique ; prenons, par exemple, l'*Annonciation* de la *National Gallery :* dans le fond architectural comme dans les personnages nous trouvons côte à côte les motifs classiques et

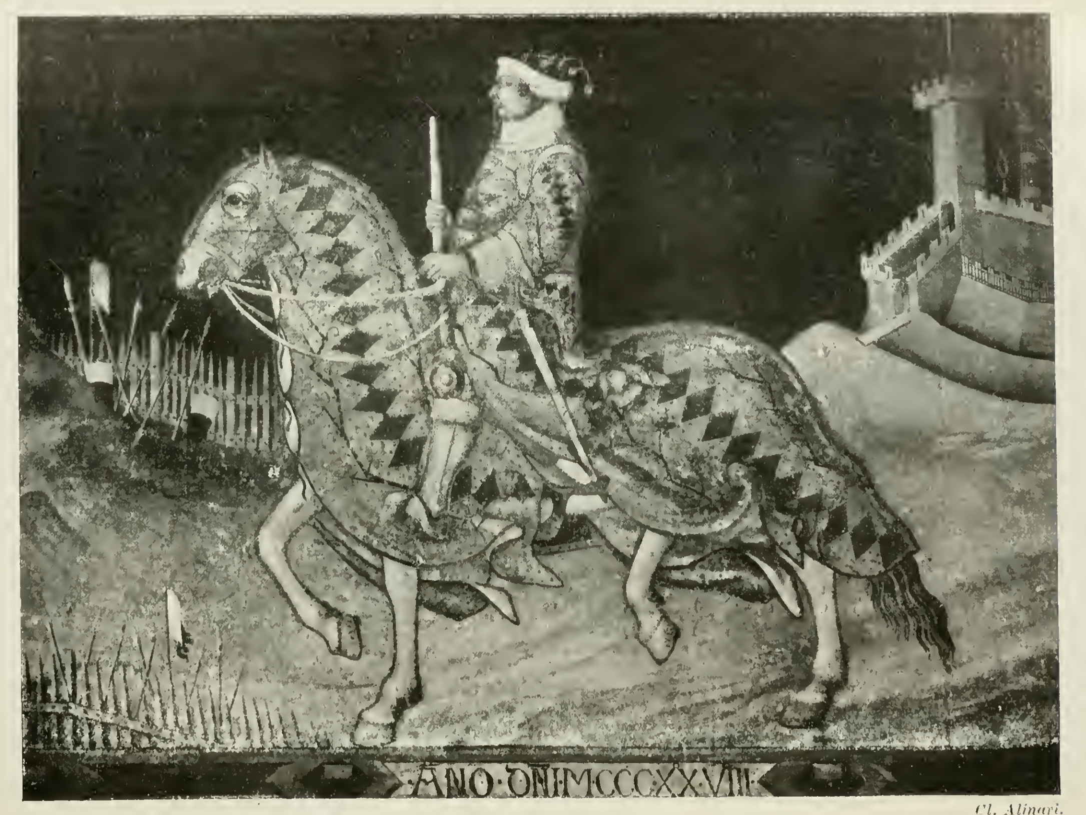
[1] Actuellement le palais Grottanelli.

gothiques ; la Vierge a le type romain, la manière dont la robe est traitée, avec son réseau d'or, est à peu de chose près byzantine; et pourtant même chez elle, dans la pose naturelle du bras droit et de la main, et l'expression du visage, se lisent des symptômes de l'influence gothique. L'attitude de l'ange, suggérant un mouvement rapide, ne doit guère à Byzance. Le bras étendu, la façon romantique dont les cheveux sont traités, portent des marques évidentes d'inspiration gothique. Dans le *Christ guérissant un aveugle*, auquel nous faisions plus haut allusion, nous voyons aussi se fondre les deux tendances artistiques. Lorsqu'il peignit le miraculé, Duccio ne suivit ni l'enseignement des manuels techniques byzantins, ni le modèle des miniaturistes anciens : il ne représente pas l'aveugle agenouillé pour se faire guérir, il nous montre deux aspects, en pied, d'un mendiant aveugle de son temps; par contre, le type et l'attitude du Christ, le groupement et les physionomies des disciples, marquent nettement l'influence byzantine.

On peut reprocher à Duccio d'emprunter aux peintres byzantins deux des signes les plus prononcés de décadence qui distinguent leurs œuvres. Comme eux, il multiplie dans ses tableaux les figures de vieillards ; comme eux, il couvre les vêtements de certains de ses personnages d'un réseau décoratif de lignes d'or. La première de ces critiques, quoique non dénuée de fondement, ne s'applique toutefois pas à sa meilleure œuvre. Que de jeunesse et de beauté dans le sujet central de la grande *Majesté !* Quelle vigueur chez le centurion, dans la *Crucifixion* de Lord Crawford ! Quant au second grief, il n'est vrai que superficiellement. Chez Duccio, les traits d'or ne constituent que rarement une simple calligraphie décorative : ils affirment en général les plis du manteau qu'ils ornent ; même le tracé de ces lignes dénote une



GIOTTO. — CRUCIFIEMENT DE SAINT PIERRE
Détail d'un triptyque du Vatican.



Cl. Alinari.

SIMONE MARTINI. — GUIDORICCIO DA FOGLIANO

Fresque de la salle de la Mappemonde, Palais public de Sienne.

certaine indépendance d'observation. Dans le Christ du *Noli me tangere* et dans le *Christ aux Enfers*, elles nous aident à dégager la structure du personnage.

On a également reproché à Duccio que les mouvements des bras « sont empreints chez ses personnages de l'emphase artificielle de la vieille tradition ». Cette observation, sans être tout à fait injustifiée, ne saurait s'appliquer à l'ensemble de son œuvre. Prenons l'*Entrée à Jérusalem*, le tableau à propos duquel M. Roger Fry émet cette opinion[1] : quoi de plus naturel que le geste des enfants qui regardent par dessus le mur d'un jardin le joyeux cortège ? Leurs attitudes procèdent toutes de « l'observation directe » et « expriment des états d'âme ». Quel naturel aussi dans la pose des bras et des mains de tous les personnages dans le *Judas concluant son marché avec les Juifs*, tableau d'une composition originale et témoignant chez le peintre d'une réelle puissance dramatique.

Si l'on considère une qualité fort importante chez un artiste, le pouvoir de donner aux formes du relief, Duccio reste, il est vrai, très inférieur à son jeune contemporain, Giotto. Avec sa connaissance approfondie de la structure du corps humain, il ne possédait pas le don consommé qu'avait ce peintre de choisir juste les lignes, les convexités et les concavités, dans un visage ou une draperie, qui, rendues en peinture, nous en font sentir mieux que toutes autres la réalité matérielle. Pourtant Duccio avait un sens exact de la forme ; et par d'autres grandes qualités décoratives il est supérieur au Florentin : beaucoup plus riche comme coloriste, il témoigne d'une technique plus raffinée dans la peinture à la détrempe ; il sait donner une expression plus poignante

[1] Fry, *Art before Giotto*, *Monthly Review* d'octobre 1900, p. 150.

à une émotion intense; son sens de la beauté est plus subtil. Égal à Giotto pour le dessin, son œuvre dénote une observation plus serrée de la nature dans la représentation du nu, l'interprétation des arbres et des rochers. Jusqu'à un certain point, il devance les découvertes des quattrocentistes dans la manière de traiter le paysage. Pourquoi alors connaît-on si peu Duccio? Pourquoi son nom vient-il si rarement sur les lèvres? Il n'est pas besoin d'aller chercher très loin la réponse.

Remarquons d'abord le petit nombre de critiques réellement indépendants en peinture, et constatons que la majorité des gens cultivés, sciemment ou sans y prendre garde, adoptent habituellement une opinion empruntée sur l'œuvre de tel ou tel artiste. Or, tandis que Florence a eu l'oreille du monde civilisé depuis l'époque de Dante jusqu'à celle de Vasari et à nos jours, jamais un critique ou un historien siennois n'a réussi à avoir celle de l'Europe. Les critiques modernes ont estimé, pour la plupart, les artistes florentins à la valeur que leurs propres compatriotes leur avaient assignée, et ont laissé de côté l'œuvre de Duccio. Ruskin, par exemple, a prodigué son don magnifique de style à louer des œuvres inférieures de l'école de Giotto en des termes qu'il aurait dû réserver pour des chefs-d'œuvre. Florence a dérobé, au profit de ses enfants, une part du crédit qui revenait à Sienne et, sous l'emprise de sa séduction littéraire, maint critique moderne a acquiescé au larcin. Vasari retarde les dates de la carrière de Duccio et place dans son recueil la biographie du maître siennois après celle d'Agnolo Gaddi, après celle d'Orcagna, faisant ainsi de lui le contemporain des derniers représentants de l'école de Giotto. Non content de dépouiller Duccio d'une de ses plus grandes œuvres, au profit de Cimabue, il attribue encore à ce dernier quelques-unes

des meilleures peintures de ses élèves. Il fait des plus grands successeurs du maître siennois des disciples de Giotto. C'est seulement depuis une vingtaine d'années que ces injustices ont été complètement et définitivement dévoilées. Faut-il s'étonner alors que le public ne se soit pas encore complètement rendu compte de la place qui revient à Duccio dans l'histoire de la peinture ?

La production de Duccio fut en outre peu considérable. Pendant longtemps aussi ses seules œuvres importantes connues restèrent à demi cachées à Sienne, alors que l'on voit de notables peintures de Giotto à Padoue, à Assise, à Rome et à Florence. Il y a quelques années encore, il convient de le rappeler, l'affluence des touristes étrangers était dix fois plus considérable à Florence qu'à Sienne.

En dernier lieu, même lorsque l'œuvre de réparation envers Duccio sera complète, sa juste renommée ne saura rivaliser avec celle de Giotto[1], pour cette simple raison que n'étant pas un peintre de fresques, il ne réalisa jamais avec succès de grandes compositions de décoration monumentale. Cependant, dans son genre, c'est-à-dire pour la peinture à la détrempe, Duccio ne trouva pas son maître parmi ses contemporains et, lorsque nous contemplons certaines figures de saints dans sa grande *Majesté*, nous ne pouvons nous empêcher de regretter vivement qu'il ne se soit adonné à cette forme de la peinture que Michel-Ange considérait avec raison comme la plus noble.

Des disciples de Duccio, Ugolino da Siena et Segna

[1] Certains auteurs, parmi lesquels M. Maurice Hewlett, nous ont reproché d'avoir écrit dans l'édition anglaise de ce livre que Duccio était un plus grand artiste que Giotto. La phrase ci-dessus, qui traduit exactement le passage correspondant de l'édition originale, fait justice de cette critique. Cf. Hewlett, *The Road in Tuscany*, Londres, Macmillan, 1904, vol. II, p. 174.

di Buonaventura, nous n'aurons que peu de chose à dire. Vasari, ayant attribué la Madone Rucellaï à Cimabue, est naturellement obligé d'écrire qu'Ugolino, en réalité entièrement siennois de style et de sentiment, suivit la manière de ce maître. L'examen attentif de sa *Trahison de Judas*, de sa *Montée au Calvaire*, à la *National Gallery*, de son *Couronnement de la Vierge* au musée de l'Académie de Florence et d'autres œuvres figurant dans des collections privées, montre en lui un fidèle disciple de Duccio. Segna imita, lui aussi, le grand fondateur de l'école siennoise ; mais ses œuvres, moins empreintes que celles du maître de la dignité hiératique des grands Byzantins, se nuancent en outre d'une grâce féminine plus tendre, due sans doute à l'influence de Simone Martini. Il nous apparaît comme un peintre de Madones d'une douceur et d'un charme singuliers. Son tableau d'autel à Castiglione Fiorentino, sa *Vierge* au couvent de Saint-François à Sienne, sa *Vierge avec saint Jean et saint Paul*, témoignent que ce ne fut pas un artiste de mince valeur.

Mais le plus grand disciple de Duccio fut Simone Martini : qu'il fut son élève, ses panneaux de Pise, œuvres de la première période, et sa *Vierge et Saints*, autrefois à Orvieto, le prouvent nettement. Comme d'autres grands innovateurs, il débuta par l'imitation ; mais même dans ses premières œuvres se décèle une personnalité artistique marquée et indépendante.

Simone, fils d'un certain Martino de Sienne, naquit vers 1284. A quarante ans, en 1324, il épousa Giovanna, fille du peintre Memmo di Filippucio, devenant ainsi le beau-frère de Lippo Memmi qui collabora avec lui à diverses compositions importantes. Vasari ne pouvait étouffer la renommée de ce maître, car, seul des artistes siennois, le talent de Simone fut célébré par Pétrarque,

pour qui il avait peint un portrait de Laure[1]. L'auteur des *Vies* affirma donc que Simone, bien que ses premières œuvres portent la marque de l'enseignement de Duccio, était l'élève de Giotto : de cette manière la vanité florentine se tint évidemment pour satisfaite. Il nous paraît à peu près superflu d'ajouter qu'aucun document ne vient prouver ce fait et que l'œuvre de Simone, à toutes ses époques, est toujours profondément siennois.

On peut diviser sa carrière artistique en trois périodes. La première, de 1315 à 1333, s'écoula à Sienne, à part une absence assez longue de l'artiste lors de son voyage à Naples[2], Pise et Orvieto. Son séjour à Naples fut un événement important dans l'histoire de la peinture italienne : on peut y voir la répercussion de l'alliance de Robert d'Anjou avec les Guelfes de Toscane, alliance féconde en conséquences politiques, sociales et artistiques. Le roi de Naples s'était rendu en personne à Sienne en 1310[3] ; son frère, Pietro, comte de Gravina, fut magnifiquement reçu, deux ans plus tard, par les Siennois au palais Squarcialupi[4]; enfin, en 1315, Philippe de Tarente, second frère du roi angevin, alla aussi en Toscane[5] pour essayer d'entraver la carrière triomphale d'Uguccione della Faggiola, devenu le chef des Gibelins toscans à la mort de l'empereur Henri VII. C'est au cours de leurs séjours à Sienne que Robert et ses frères, mécènes libéraux et éclairés, eurent l'occasion de voir et d'admirer les œu-

[1] Pétrarque, *Rime*, con l'interpretazione di Giacomo Leopardi, Florence, 1867, sonnets 49 et 50, pp. 82, 83.

[2] Bien qu'un auteur de l'*Archivio storico dell'Arte* ait nié que Simone fit un séjour à Naples, tout nous paraît confirmer l'opinion contraire. Cf. *Arch. stor. dell'Arte*, serie terza, ann. III, fasc. V-VIII (mai à août 1900), pp. 279, 280.

[3] Andrea Dei, *Cronica, éd. cit.*, col. 46.

[4] *Frammento di una cronachetta senese d'anonimo del secolo XIV*; Sienne, Sourds-muets, 1893, p. 17.

[5] Andrea Dei, *Cronica*, *éd. cit.*, col. 55.

vres d'artistes siennois comme Simone Martini et Tino da Camaino. Fait fréquent dans l'histoire des arts, de grands événements artistiques ont ainsi résulté de revirements politiques et d'alliances. En 1317, un autre frère de Robert d'Anjou, Louis de Toulouse, fut canonisé : le roi, qui lui gardait une vive gratitude pour avoir, quoique son aîné, solennellement renoncé en sa faveur à ses droits à la couronne de Naples, « préférant une couronne céleste à une terrestre », le roi décida de célébrer avec pompe et par des largesses princières la canonisation de saint Louis de Toulouse. En conséquence, cette même année, après avoir comblé de superbes présents les églises de sa capitale, il résolut de doter l'une d'elles d'un tableau d'autel commémorant l'acte désintéressé de son frère. Simone Martini en reçut la commande et exécuta le chef-d'œuvre que l'on peut admirer dans sa beauté première en l'église San Lorenzo Maggiore de Naples[1].

Le roi angevin semble avoir goûté le succès de l'expérience tentée en faisant venir un artiste de Sienne pour décorer sa capitale, car il octroya à Simone une pension[2], et d'autres artistes siennois, après lui, reçurent la même invitation.

Durant cette première période, le maître peignit sa grande *Majesté* du Palais public de Sienne (1315), son tableau d'autel de Pise (1320), la *Vierge et Saints* d'Orvieto (1320-1321), le portrait équestre, en fresque, de

[1] Cf. à ce propos E. Bertaux, *Les Saints Louis dans l'art italien*, *Revue des Deux Mondes*, 1er avril 1900. Ce tableau se trouvait d'abord dans l'église Santa Chiara.

[2] Schulz (*Denkmaeler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien*, vol. III, p. 165) reproduit un acte du 23 juillet 1317, par lequel Robert accorde une pension de vingt florins d'or à Simone Martini, peintre. Comme l'acte mentionne expressément Simone *Martini*, on ne saurait douter qu'il ne s'agisse de Simone de Sienne et non du Simone Napolitano, plutôt problématique, à qui des écrivains locaux ont jadis attribué le tableau d'autel de S. Lorenzo Maggiore.



Cl. Alinari.

SIMONE MARTINI ET LIPPO MEMMI. — L'ANNONCIATION

Tableau d'autel au Musée des Offices, Florence.



ÉCOLE DE PROVENCE, 1390. — CRUCIFIXION. — CHRIST AU JARDIN.
Ancienne Collection Aynard.

Guidoriccio da Fogliano (1328), le *Saint Jean-Baptiste* du Musée d'Altenbourg, l'*Annonciation* des Offices et un autre tableau d'autel dont on a retrouvé une partie, représentant deux saints, aux environs de Sienne, en 1899 ; enfin d'autres œuvres qui ont péri.

La deuxième période, qui embrasse les années de 1333 à 1339, s'écoula à Assise. Robert d'Anjou et sa femme. Sancia, généreux bienfaiteurs de l'ordre de Saint-François. dont la princesse devait plus tard revêtir l'habit, entretenaient des relations fréquentes avec cette ville : c'est peut-être sur la recommandation du couple royal que les héritiers de Gentile di Montefiore, prélat qui avait joué un rôle important dans l'histoire de la Maison d'Anjou, chargèrent Simone de décorer la chapelle de Saint-Martin dans l'église basse. Simone y peignit des scènes illustrant la vie du saint : dans l'arche, entre cette chapelle et la nef, il représente saint François, saint Antoine de Padoue. sainte Catherine d'Alexandrie, sainte Marie-Madeleine, saint Louis de Toulouse, saint Louis de France, sainte Claire et sainte Élisabeth de Hongrie. Enfin, des panneaux qu'il exécuta durant cette période et qui existent encore, trois se trouvent à Anvers : l'*Annonciation*, la *Crucifixion* et la *Descente de Croix ;* et le quatrième, le *Chemin du Golgotha*, au Louvre.

Pendant la dernière époque, Simone habita Avignon où il couvrit de fresques les murs du palais papal et le portail de la cathédrale : il y mourut en 1344.

Sienne, sa ville natale, ne possède plus de Simone que son œuvre de jeunesse, la *Majesté* fort abîmée, et le portrait équestre, souvent repeint, de Guidoriccio da Fogliano. La *Majesté* date de 1315 ; six ans plus tard, Simone la restaurait déjà lui-même et, depuis, elle a subi plusieurs fois cette opération : rien ne subsiste plus actuellement de l'œuvre primitive du maître, que les lignes. La fresque

couvre entièrement un des murs de la Salle du Conseil au Palais public. La Madone y est représentée assise sous un baldaquin richement orné, avec l'Enfant debout sur son genou gauche. A ses pieds, des anges agenouillés leur offrent des corbeilles de fleurs. Un groupe considérable de Saints entourent la Vierge. Comme dans la *Majesté* de Duccio, les quatre saints patrons de la ville sont figurés à genoux au premier plan.

Malgré l'état désastreux de cette fresque, on arrive à retrouver dans les lignes de la composition et en particulier dans le dessin de certaines têtes de femmes, quelque chose du charme propre à l'artiste ; cependant l'œuvre entière décèle, très marquée, l'influence de Duccio.

La fresque représentant Guidoriccio da Fogliano, capitaine de la place de Sienne, appartient à une série de portraits historiques que le peintre nous a laissée : elle commémore la prise brillante de Montemassi par ce personnage, à l'époque où Louis de Bavière et Castruccio Castrucane menaçaient la liberté des deux républiques toscanes[1]. Elle montre que, si l'artiste excellait surtout à rendre la grâce et la beauté féminines, il savait aussi peindre des figures héroïques empreintes de vaillance et de mâle énergie.

Les œuvres les plus parfaites de Simone sont les fresques d'Assise, le panneau principal de l'*Annonciation* des Offices, et son *Saint Louis de Toulouse couronnant Robert d'Anjou*. Au goût pour la couleur riche et harmonieuse, pour la somptuosité, et à l'admirable technique qu'il avait hérités de Duccio, il joint une grâce de ligne qui laisse loin en arrière tout ce que l'on peut trouver dans l'œuvre de son maître. Les formes ont chez lui peu de relief, mais les mains de ses saints, aux doigts

[1] Malavolti, *éd. cit.*, seconda parte, 86[t].

longs et gracieux, sont exquisement modelées et d'une grande délicatesse de touche.

Une harmonie curieuse de sentiment baigne uniformément les compositions de Simone. Les êtres qu'il crée vivent et se meuvent, de la façon la plus naturelle, dans un monde à eux, un monde de beauté subtile, de grâce et de quiétude, d'où la douleur, le péché, la laideur sont bannis, où rien ne blesse l'œil le plus délicat ; on y voit de braves chevaliers, chastes comme Sire Galahad, dans leurs armures polies ; la force rendant hommage à la sainteté ; des prélats aux riches ornements agenouillés en prière devant la Madone ou le Christ ; des vierges saintes, aux robes gracieuses et flottantes, portant un trophée symbolisant leur vie ou leur martyre, perdues dans leur contemplation ; des anges, leur belle chevelure couronnée de fleurs, toujours prêts à protéger ou à bénir. La preuve du génie de Simone est que, malgré ses fautes de dessin et la faiblesse du modelé, il réussit à nous rendre ce monde très présent. Vivant à une époque où, à Sienne comme dans toute la chrétienté, tout ce qu'il y avait de plus noble dans l'idéal du Moyen-Age semblait près de disparaître, Simone sut exprimer par son art les sentiments et les aspirations d'une génération antérieure, celle de Buonaguida Lucari, celle de Montaperti, rendre enfin l'idéal de la chevalerie, celui des nobles et des princes guelfes.

Et pourtant Simone n'eut rien d'un réactionnaire en art : peu d'artistes se consacrant à la décoration ont cherché davantage à améliorer leurs procédés d'interprétation et se sont plus complètement rendus maîtres, par un effort obstiné, de leur métier. Décorateur consommé, toujours en quête de perfection, il ne se contenta pas de créer plusieurs types ; tout un monde magnifique lui appartient en propre. D'autres peintres moins doués, qui

lui succédèrent, durent en admettre la réalité, y solliciter en quelque sorte droit de cité, imbus de son idéal et imitateurs de ses formes. Nul artiste de ce temps n'exerça plus large ou plus durable influence, sauf Giovanni Pisano et Giotto. Francesco Traini et les maîtres pisans du *Trecento*, tels sont ses héritiers artistiques[1]. A Naples aussi, il laissa une nombreuse descendance. Les peintres inconnus qui décorèrent les murs de Santa Maria di Donna Regina[2] étaient des artistes siennois qui avaient subi son influence; et l'auteur des fresques de l'Incoronata fut certainement un élève du maître[3].

A Avignon, Simone acquitta en partie la dette artistique contractée par l'Italie envers la France. Il ne décora pas seulement les murailles du palais papal : il contribua aussi à la création d'une école de peinture dans le Midi de la France. L'une des œuvres les plus importantes de cette école, prêtée par l'auteur de ces lignes, figura à l'Exposition des Primitifs français, au Pavillon de Marsan, en 1904 : on retrouve dans ce diptyque qui se rattache indubitablement à l'école de Simone, le charme que dégagent les œuvres du maître siennois, mais avec une note bien française[4]. D'autres œuvres de Primitifs français un peu postérieurs révèlent aussi l'influence de

[1] Cf. Simoneschi, L., *Notizie e questioni intorno a Francesco Traini*, Pise, 1898.

[2] Cf. Bertaux, *Santa Maria di Donna Regina e l'arte senese a Napoli, nel secolo XIV*, Naples, Giannini, 1899.

[3] Nous ne sommes pas d'accord avec Schubring (*Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1900, fasc. IV) qui attribue ces fresques à Paolo di Maestro Neri. Il nous paraît peu probable que l'artiste des fresques de Lecceto ait peint celles de l'Incoronata.

[4] Cf. Henry Bouchot, *Les Primitifs français*, librairie de l'Art ancien et moderne, Paris, 1904, p. 193. Ce tableau ne fut expédié à Paris qu'un mois après l'ouverture de l'Exposition : bien qu'y ayant figuré, il ne se trouve donc pas dans le catalogue de celle-ci ; mais il est reproduit dans le catalogue illustré également publié par M. Bouchot. Il appartient actuellement à la collection Pierpont Morgan.

Simone, par exemple les deux panneaux appartenant autrefois à la collection de Mme Lippmann, qui figurèrent à la même exposition et se trouvent maintenant au *Metropolitan Museum* de New-York[1].

Les œuvres des grands maîtres de l'école française qui fleurirent dans le dernier quart du XIVe siècle décèlent l'influence de Simone et de peintres siennois postérieurs, tels que Bartolo di Fredi. Nous savons que deux des élèves de ce dernier, Paolo di Giovanni Fei et Andrea di Bartolo, voyagèrent dans le sud de la France ; les œuvres de Jean d'Orléans et de Jean Malouel dénotent l'influence de Simone comme celle de Bartolo. D'autre part, certains peintres purement flamands, comme Broederlam, durent étudier l'art siennois et copier des œuvres siennoises[2]. Le Parement de Narbonne et le *Martyre de saint Denis* de Malouel, au Louvre, possèdent maintes caractéristiques des meilleures œuvres siennoises de l'époque, sans perdre pour cela leurs belles qualités nationales.

Dans sa ville natale, l'influence de Simone se fit sentir par ses disciples Matteo di Giovanni, Neroccio et Benvenuto jusqu'à la fin du siècle suivant. Les peintres siennois restaient fidèles dans l'ensemble à son idéal décoratif. Ni della Quercia ni Donatello ne leur firent partager leur inspiration : compatriotes de sainte Catherine, ces peintres avaient découvert une forme d'art propre à exprimer les émotions qu'éveillait un mysticisme subtilement rendu sensible. Même ceux qui, comme Matteo, firent des excursions occasionnelles dans le domaine de la réalité, ne désertèrent jamais longtemps le calme paradis de béatitude que Simone avait découvert.

Des nombreux artistes se rattachant à son école, le

[1] Cf. R. E. Fry, *Two pictures in the possession of Messrs. Dowdeswell*, article paru dans le *Burlington Magazine* de juin 1903, pp. 89-90.

[2] Voir la *Présentation au Temple* de Broederlam, au Musée de Dijon.

plus grand fut son beau-frère, Lippo Memmi, qui collabora croit-on, à plusieurs œuvres importantes du maître. Il travailla certainement à l'*Annonciation* des Offices, tableau qui a subi de regrettables outrages : on l'enleva jadis de la place d'honneur qu'il occupait dans la cathédrale de Sienne pour le transférer dans la petite église de S. Ansano, et non seulement l'on détruisit son cadre primitif, mais l'on modifia sa forme pour l'adapter au goût régnant. C'est seulement de mémoire d'homme qu'on l'a judicieusement restauré et remis dans un cadre gothique, sous la direction discrète de M. Ridolfi.

Lippo Memmi peignit les deux saints, à droite et à gauche de la scène principale, qui, elle, est entièrement de la main de Simone. L'église San Pietro Ovile de Sienne possède une copie de ce tableau, d'une subtile beauté; nous y voyons l'œuvre de Sassetta.

Le *Beato Agostino Novello*, maintenant dans le chœur de l'église Saint Augustin de Sienne, appartient aussi à la série des tableaux dus à la collaboration des deux artistes; mais, dans le cas présent, l'exécution en fut confiée à Lippo Memmi. C'est probablement un de ceux que Simone laissa inachevés, lors de son départ pour Avignon en 1339.

Le chef-d'œuvre de Memmi est la grande fresque du palais communal de San Gemignano, peinte en 1317, évidemment inspirée par la *Majesté* de Simone. On voit aussi à Sienne une *Vierge* de cet artiste, d'une beauté tendre et grave, dans l'église des Servi au-dessus de la porte de la sacristie; enfin une autre *Vierge*, étroitement apparentée à sa petite Madone d'Asciano, se trouve en la possession de M. Torrini à Sienne.

L'école de Simone compte encore trois peintres de moindre envergure : Luca di Tommè, Berna et Giacomodi Mino, l'artiste qui dessina la façade de San Giovanni.



Cl. Alinari.

LIPPO MEMMI. — VIERGE ET ENFANT
Eglise S. Maria dei Servi, Sienne.

Pl. 57.



Cl. Alinari.

AMBROGIO LORENZETTI. — VIERGE ET SAINTES, ET DESCENTE DE CROIX
Tableau d'autel à la Galerie Municipale, Sienne.

Le premier fut plutôt un disciple de Lippo Memmi qu'un imitateur direct de Simone; son grand tableau d'autel à l'Académie, et sa fresque de la chapelle du séminaire de Saint-François, ne sont pas dépourvus d'un certain charme naïf. De l'œuvre de Berna, il ne subsiste rien que l'on puisse lui attribuer avec certitude, à part les fresques repeintes de la cathédrale de San Gemignano et les peintures encore plus radicalement restaurées du baldaquin de Saint-Jean-de-Latran. L'église San Donato, derrière le palais Salimbeni à Sienne, renferme une *Vierge et l'Enfant* que les auteurs du *Guida artistica di Siena* lui attribuent non sans quelque raison.

La *Madonna del Belverde* de Giacomo di Mino, à l'église des Servi, témoigne que ce peintre fut un artiste poursuivant un idéal bien défini et capable de le réaliser, idéal voisin de celui des miniaturistes les plus décoratifs et les moins didactiques de Byzance. Le principal caractère de son œuvre comme du leur est la somptuosité hiératique. Ignorant la grâce de ligne de Simone et ses qualités d'émotion, incapable ou insoucieux de donner du relief à ses personnages, la seule peinture que nous ayons de lui nous procure le même genre de plaisir qu'un riche vêtement sacerdotal ou un autel bien paré, avec un splendide dorsal et tous ses cierges allumés. Si, en tant que peintre, son idéal ne s'éleva pas très haut, du moins il l'atteignit; il produisit l'effet cherché, et à regarder son tableau d'autel nous éprouvons quelque chose du sentiment qui inspirait l'auteur. On ne saurait dire, par conséquent, qu'il ait échoué, comme artiste : ce tableau des Servi nous fait regretter de ne pas posséder d'autres œuvres de lui.

Nous ne connaissons qu'un seul autre tableau de Giacomo di Mino : une *Vierge et Saints*, au Musée de Sienne, panneau qui a terriblement souffert des injures du

temps, et plus encore de la main de restaurateurs incompétents : il ne saurait nous procurer ni indication sur son talent ni plaisir. La *Madone du Belvédère* est la seule œuvre qui puisse nous apprendre quelque chose sur Giacomo peintre.

Simone Martini avait exprimé avec un charme consommé l'idéal chevaleresque et monastique du Moyen Age et plus spécialement celui de la vieille noblesse guelfe d'Italie. Pietro et Ambrogio Lorenzetti furent les peintres du nouveau mouvement, le mouvement bourgeois. Les œuvres les plus typiques du premier de ces deux artistes nous font songer aux nouvelles de Boccace ; nous y relevons la même tendance naturaliste, le même manque de retenue, le même amour de l'anecdote personnelle : elles nous révèlent un conteur brillant et bavard. Ambrogio, lui, ainsi que nous l'avons vu, entreprit d'interpréter en fresque l'idéal civique, l'idéal du négociant heureux, de la classe où le mouvement de la Renaissance recruta tout d'abord ses plus chauds partisans et protecteurs.

Le premier document relatif à Pietro que nous possédions est de l'année 1305, où le Gouvernement lui confia des travaux ; ensuite, jusqu'à 1326, on ne trouve plus rien le concernant dans les archives de sa patrie. Le Musée de Berlin et les Offices possèdent des peintures de lui, datant de l'année 1316 et qui se trouvaient primitivement à San Salvi près de Florence. Leur existence semble confirmer l'assertion de Vasari, qu'il travailla un certain temps dans cette ville, assertion que confirme en outre l'évidence de l'influence florentine sur les œuvres des Lorenzetti et de leur école. Si les dires de Ghiberti et de Vasari sont exacts, Ambrogio travailla également à Florence.

Le biographe d'Arezzo rapporte qu'après avoir quitté Florence, Pietro se rendit à Pise, pour coopérer à la décoration du Campo Santo et que, de Pise, il gagna Pistoie. Pietro n'alla en réalité dans la ville de Cino qu'en 1340; mais le témoignage de ses œuvres d'Arezzo et d'Assise nous fait penser qu'il passa quelque temps à Pise, en quittant Florence.

En 1320, Pietro reçut la commande du grand tableau d'autel qui orne encore Santa Maria della Pieve à Arezzo; il est probable qu'après avoir achevé cette œuvre il se rendit à Assise où il commença sa grande série de fresques dans le bras gauche du transept de l'église basse. Nous le retrouvons ensuite dans sa ville natale, en 1326 : il y exécute une commande pour l'*Operaio* de la cathédrale. Trois ans plus tard, il termine le tableau d'autel, maintenant détruit, de San Ansano in Dofana et peint pour l'église du Carmel un tableau représentant la Vierge, saint Nicolas et d'autres saints. Vendue en 1818, on dit que cette dernière œuvre fut emportée en Angleterre. Deux des panneaux de la prédelle qui y attenait se trouvent au Musée de Sienne : ils représentent des scènes tirées de l'histoire du Carmel.

En 1333, Pietro peignit une *Vierge* au-dessus de l'une des portes du Dôme; et en 1335, en collaboration avec son frère, il décora la façade de l'hôpital Santa Maria della Scala de scènes de la vie de la Vierge[1]. Après avoir exécuté d'autres commandes à Sienne, il séjourna en 1340[2] à Pistoie où il peignit, pour l'église Saint-François une *Vierge*, conservée maintenant aux Offices. Deux ans plus

[1] Ces fresques, que louèrent Ghiberti et Vasari, existèrent jusqu'en 1720. Ugurgieri donne, dans ses *Pompe senesi*, l'inscription qu'elles portaient, indiquant qu'elles étaient l'œuvre des deux frères.

[2] Zdekauer, *Opera d'arte senese nella chiesa di S. Giovanni fuor civitas di Pistoia* (1323-1349), *Bull. Sen. di Stor. patr.*, ann. VIII, fasc. I, p. 81.

tard, nous le retrouvons à Sienne, travaillant à sa *Nativité de la Vierge*, une de ses œuvres les plus charmantes. Le dernier document contemporain que nous possédions sur lui date de 1344. D'après certaines conjectures, son frère et lui auraient été enlevés par la peste lors de la grande épidémie de 1348.

Si nous considérons les premières œuvres de Pietro Lorenzetti, nous y relevons les marques de trois influences distinctes. Tout d'abord, celle de son maître, Duccio : l'*Assomption* du Musée de Sienne et la *Vierge* d'Assise doivent une grande partie de leur beauté et de leur somptuosité à Duccio. Ses types de vieillards procèdent bien de lui, comme les anges de ses œuvres antérieures, et la série du vieux maître illustrant les faits de la vie du Christ et de la Vierge fournit au jeune artiste de nombreuses idées pour ses propres compositions.

Nous aurions peine, en outre, à ne pas croire que les efforts incessants de Pietro pour donner plus de réalité aux formes humaines ne doivent quelque chose à Giotto. Les fresques d'Assise, où il se trouva en présence du maître florentin, montrent les effets de cette influence. De même, l'église des Servi à Sienne renferme une *Salomé dansant devant Hérode*, exécutée non pas à vrai dire par l'un des Lorenzetti, mais par un de leurs élèves et qui n'est, pour ainsi dire, qu'une réplique siennoise de la fresque de Giotto sur le même sujet, à Santa Croce.

Toutefois l'artiste qui exerça la plus profonde influence sur la manière de Pietro Lorenzetti ne fut pas Giotto, mais le maître auquel le grand Florentin devait tant lui-même : nous voulons dire Giovanni Pisano. Cette influence apparaît pour la première fois avec netteté dans le sujet principal du tableau d'autel d'Arezzo. Le style de la Mère et de l'Enfant, leurs gestes, tout l'agencement du groupe, proclament l'influence du maître pisan. Il

semble difficile de croire, en présence de cette œuvre, que Pietro ne connaissait pas encore la *Vierge* de Giovanni au Campo Santo de Pise. Mais c'est dans les fresques d'Assise, représentant les scènes de la Passion, que se manifeste surtout l'impression profonde qu'avait faite sur lui la contemplation des bas-reliefs de Giovanni : leur expression sans contrainte des émotions, leur réalisme brutal reflètent l'inspiration directe des bas-reliefs de la chaire, alors dans la cathédrale de Pise. L'étrange personnalité de Pisano, comme celle de Michel-Ange, a souvent exercé une influence néfaste sur des artistes moins puissants. Sous son action, Pietro sacrifia, dans ces fresques de la Passion, les qualités décoratives originales que dénotent sa *Vierge*, de la même chapelle, et sa glorieuse *Assomption*, à Sienne, pour consacrer tous ses efforts à l'expression d'émotions violentes. Ne possédant ni la puissance d'imagination de Pisano, ni son sens des proportions structurales, ni sa merveilleuse habileté technique, ses efforts étaient condamnés d'avance : il nous fatigue simplement, là où il cherche à secouer nos nerfs, et la raison n'en est pas difficile à trouver : nous aimons qu'on laisse à notre imagination la faculté de s'exercer. La manifestation d'une émotion, en art ou dans la vie réelle, peut, pour violente et immodérée même qu'elle soit, nous causer en effet du plaisir, mais à condition qu'elle nous laisse entrevoir encore la possibilité d'autres degrés de sentiments. En écoutant un amant ou un ami, on aime à éprouver avec certitude que leurs élans d'amour ou de sympathie ne font qu'entr'ouvrir des profondeurs infinies de sentiment, inexprimées et inexprimables. Les scènes de la Passion, telles que les représente Pietro, ne nous satisfont pas, parce qu'il nous met sous les yeux l'expression poussée aux dernières limites et, par suite, fastidieuse, de sentiments qui parlent d'eux-mêmes.

L'influence de Giovanni Pisano se retrouve clairement aussi dans la fresque de la *Crucifixion*, maintenant dans l'église San Francesco de Sienne : Pietro s'y rapproche davantage de l'idéal artistique qu'il se proposait ; toute la scène respire la puissance dramatique ; la façon dont l'artiste rend le nu dénote aussi un sens plus profond des formes et une science plus exacte que dans les fresques d'Assise.

L'attribution à Pietro, — malgré l'absence de documents, — par Crowe et Cavalcaselle, des fresques de la Passion d'Assise et de la *Crucifixion* de San Francesco de Sienne, n'a été discutée par aucun critique moderne et nous ne pensons pas d'ailleurs qu'elle suscite jamais d'objections ; l'accord est moins unanime touchant l'auteur des fresques représentant le *Triomphe de la Mort*, le *Jugement dernier*, et les *Ermites de la Thébaïde* du Campo Santo de Pise, que les écrivains de la *Nouvelle histoire de la peinture italienne* considèrent à juste titre, estimons-nous, comme l'œuvre des Lorenzetti et de leur école. La place nous manque pour discuter à fond cette intéressante question. Nous dirons cependant que ces fresques nous paraissent absolument caractéristiques des deux frères et surtout de Pietro. Son goût pour les allégories faciles et les émotions violentes, le réalisme brutal de ses nus, identifient l'artiste qui les conçut avec l'auteur de la *Crucifixion* de San Francesco et des fresques d'Assise. Le *Triomphe de la Mort* comme les *Ermites de la Thébaïde* renferment de nombreux types siennois. On trouve des types analogues de vieillards dans les prédelles de Pietro, au Musée de Sienne, dans le tableau d'autel d'Arezzo, ainsi que dans la *Thébaïde* des Offices. Certaines femmes ont leur réplique dans la *Nativité de la Vierge*, à l'Œuvre de la cathédrale de Sienne. Le cou allongé et épais, chez la plupart des personnages de ces fresques, est propre à

Pietro Lorenzetti qui dessinait rarement les attaches du corps humain correctement. Rien ne permet de supposer que Traini, l'artiste local à qui Supino et d'autres connaisseurs pisans attribuent ces fresques, eût étudié le nu et possédât le talent d'exécution dont témoigne à cet égard leur auteur. Rien ne prouve non plus que Traini sût mener à bonne fin de grandes œuvres murales : ses panneaux du Musée de Pise n'indiquent pas chez lui cette faculté ; nous n'y voyons pas non plus de manifestation d'un réalisme brutal, ni l'expression exagérée d'une émotion intense. Nous considérons donc ces trois fresques du Campo Santo de Pise : le *Triomphe de la Mort*, le *Jugement dernier* et les *Ermites de la Thébaïde*, comme l'œuvre des Lorenzetti et de leurs élèves[1]. Leur gaucherie apparente d'exécution est due en partie à l'intervention d'aides malhabiles, en partie à l'incompétence des générations successives de restaurateurs. Comme dans les autres œuvres de Pietro on y discerne l'influence de Duccio, celle de Giovanni Pisano et, à un moindre degré, celle de Giotto.

Nous connaissons peu de chose de la vie d'Ambrogio Lorenzetti. Nous ignorons et la date de sa naissance et celle de sa mort. Vasari nous raconte qu'il prit une part active au gouvernement de sa ville natale, mais rien dans les archives nombreuses de cette époque ne vient confirmer cette assertion. Il débuta probablement dans la carrière artistique comme élève et aide de son frère. La *Vierge et l'Enfant*, actuellement en la possession de M. John G. Johnson, est, pensons-nous, la plus ancienne œuvre du maître qui nous soit parvenue[2]. D'une date un peu

[1] Nous avons maintenu ce passage de l'édition originale sans modification, car il exprime toujours, dans l'ensemble, notre sentiment à l'égard de ces fresques ; mais leur étude approfondie nous a convaincu depuis qu'elles sont, dans une large mesure, l'œuvre d'élèves de Pietro Lorenzetti.

[2] Nous citions encore, dans une note de l'édition originale de ce livre, une

plus tardive, mais appartenant toujours à la même période, est le grand tableau d'autel du Musée de Sienne. Les imitations éclectiques dont témoigne ce polyptyque contribuent à nous convaincre qu'il s'agit d'une œuvre de jeunesse. Il renferme des morceaux de Duccio et de Simone, ainsi que de Pietro Lorenzetti, mais ce n'est pas une simple mosaïque d'emprunts habilement assemblés : toutes les parties du tableau nous révèlent une personnalité artistique neuve et charmante. Même la *Déposition*, peinte à un moment où le jeune artiste subissait la contagion de l'émotivité fiévreuse de son frère, n'est pas pure imitation.

Les plus anciennes œuvres d'Ambrogio Lorenzetti, dont nous connaissions la date avec certitude, sont les fresques, — maintenant dans l'une des chapelles du chœur de San Francesco de Sienne, — qu'abritait jadis la salle capitulaire du couvent voisin. Suivant Tizio, il les peignit en 1331 ; un siècle plus tard, Lorenzo di Ghiberti leur décernait en les décrivant des louanges sans réserve. L'une d'elles représente un épisode de la vie de saint Louis de Toulouse, frère de l'allié de Sienne et généreux protecteur des Franciscains ; elle fut exécutée du vivant du roi de Naples. Tout endommagée qu'elle est, ce qu'il en reste suffit néanmoins à montrer que c'était une œuvre d'une grande puissance et d'une grande beauté. Le modelé des deux principaux personnages, Boniface VIII et Louis d'Anjou, porte des marques évidentes de l'influence de Giotto, influence encore plus visible chez deux jeunes gens figurant parmi les spectateurs de la cérémonie. La seconde fresque, qui représente des Fran-

belle œuvre de jeunesse d'Ambrogio Lorenzetti, — alors presque entièrement oubliée, — que l'artiste exécuta pour la Commune de Massa Marittima, dans la Maremme toscane. M. F. Mason Perkins a donné entre temps une description complète de cette peinture, dans un article du *Burlington Magazine*. (Cf. nº d'avril 1904, pp. 81-84).

ciscains subissant le martyre est moins bien composée, mais elle contient deux personnages admirables : le sultan et le bourreau. Ambrogio y révèle une puissance dans le rendu du mouvement que son frère aurait pu lui envier.

Ces fresques achevées, Ambrogio fit un séjour à Florence et à Cortone. Dans la première il peignit un tableau d'autel pour l'église de San Procolo : il n'en subsiste plus que deux panneaux de la prédelle, maintenant aux Offices, représentant des scènes de la vie de saint Nicolas de Bari. En 1335, il se trouvait de retour à Sienne, aidant son frère à décorer la façade de l'Hôpital.

Deux ans plus tard, dans les premiers mois de 1337, Ambrogio entreprit son œuvre capitale. Sur commande du gouvernement, il commença à décorer la Salle de la Paix au Palais de la Seigneurie. Ce travail considérable, pour lequel il fut probablement aidé par Paolo di Maestro Neri et d'autres, lui demanda près de trois années[1] : il fut achevé à la fin de 1339, mais certaines figures n'y furent ajoutées que six ans plus tard. Les murs de la Salle de la Paix comportent quatre grands panneaux : la fresque sur le mur à main droite en entrant représente *Le Bon Gouvernement de la Commune de Sienne ;* celle du mur où se trouve l'entrée, *Les Effets du Bon Gouvernement ;* en face, deux scènes figurent le *Mauvais Gouvernement* ou la *Tyrannie*, et *les Effets de la Tyrannie.*

Le Bon gouvernement de Sienne est une vaste fresque allégorique témoignant que son auteur avait étudié la Politique d'Aristote. A droite, siège sur un trône une représentation symbolique de la Seigneurie, personnage majestueux, dans un appareil royal, soutenant de la

[1] Milanesi, *Documenti*, vol. I, p. 195. Les Neuf payèrent à Ambrogio six florins le 18 février 1339 « pro remuneratione partis seu laboris picture facte per eum in nostro Palatio ».

main gauche un écu où figure la Madone, protectrice de la ville ; la main droite tient un sceptre et deux cordes reliées à la balance de la *Justice*, à l'autre bout du tableau. Au-dessus planent la *Foi*, l'*Espérance* et la *Charité ;* à ses pieds repose le symbole de la ville : *la Louve et les Jumeaux*. De chaque côté, trois vertus civiques, incarnant la force morale du bon gouvernement : à la gauche de la Seigneurie, la *Magnanimité*, la *Tempérance* et la *Justice ;* à sa droite, la *Prudence*, la *Force* et la *Paix*. En bas, des hommes d'armes, à pied et à cheval, gardent des malfaiteurs et des détenus politiques. La force physique est donc subordonnée à la force morale : c'est par elle, affirme Ambrogio, que le bon chef de gouvernement agit surtout, mais la force matérielle sert à châtier les ennemis incorrigibles de l'ordre et de la moralité.

A la gauche de la composition siège la *Justice*, sous les traits d'une femme d'une noble tournure, couronnée et royalement vêtue. Au-dessus d'elle, la *Sagesse* tient une balance dans chaque plateau de laquelle se trouve une figure ailée : l'une est un ange qui administre la *Giustizia distributiva* ou loi pénale de l'État : de la main gauche, il tend une couronne à un homme, de la droite, il en décapite un autre. Le Génie, sur l'autre plateau, administre la *Giustizia comitativa*, la loi civile. En-dessous de la *Justice* est assise la *Concorde*, d'un très heureux modelé. Dans l'une de ses mains elle tient deux cordes, attachées chacune à l'un des plateaux de la balance. Vingt-quatre citoyens, membres respectables de la classe de la riche bourgeoisie, s'avancent à sa gauche en cortège. Les cordes qu'elle serre entre ses doigts passent par leurs mains jusqu'à la main droite du personnage principal de la composition, le *Bon Gouvernement de Sienne*.

La fresque du mur où se trouve l'entrée se divise en deux panneaux qui représentent respectivement les effets

du bon gouvernement à la ville et à la campagne. On voit dans la ville les habitants vaquer à leurs professions : construire, fabriquer, acheter et vendre ; dans les rues, des jeunes filles, à l'abri de tout besoin et de toute crainte, dansent en rond. Hors les murs, les campagnards labourent et sèment, lavent les moutons, et soignent leurs vignes ; des fils de riches bourgeois sortent en cavalcade de la ville pour se livrer au plaisir de la chasse. Une *Sécurité* ailée plane en haut du tableau.

En face se trouvent les allégories du *Mauvais Gouvernement* et des *Effets du Mauvais Gouvernement*. Celui-ci, sous la figure d'un être repoussant, portant une cotte de mailles et un manteau d'un rouge sanglant, siège sur un trône sous une trinité malfaisante, la *Tyrannie*, l'*Avarice* et la *Vaine Gloire*. Trois vices siègent à droite et à gauche du monstre : à droite, la *Cruauté*, la *Perfidie* et la *Fraude ;* à gauche, la *Colère*, la *Discorde* et la *Guerre*. La *Justice*, sous les traits d'une captive, les joues baignées de larmes, gît accablée aux pieds de la *Tyrannie*. Dans la ville et la campagne règnent le désordre, la violence et l'oppression : la *Panique* au lieu de la *Sécurité*. Seigneurs et hommes d'armes chevauchent en quête de meurtres et de pillage.

Ceux qui, parmi les visiteurs de Sienne, aiment la peinture d'un amour sincère et dépouillé de tout parti pris, ne sauraient quitter la Salle de la Paix sans éprouver de profonds regrets : on se rend compte que, dans Ambrogio, le monde a perdu un artiste consommé pour ne gagner qu'un allégoriste plutôt banal. Les figures de la *Paix* et de la *Concorde* décèlent une perception délicate et subtile de la valeur structurale, mêlée à une séduisante grâce de ligne, témoignant que, tout en faisant son profit de l'enseignement de Giotto, il n'avait pas oublié les leçons de Simone. Le groupe des jeunes danseuses,

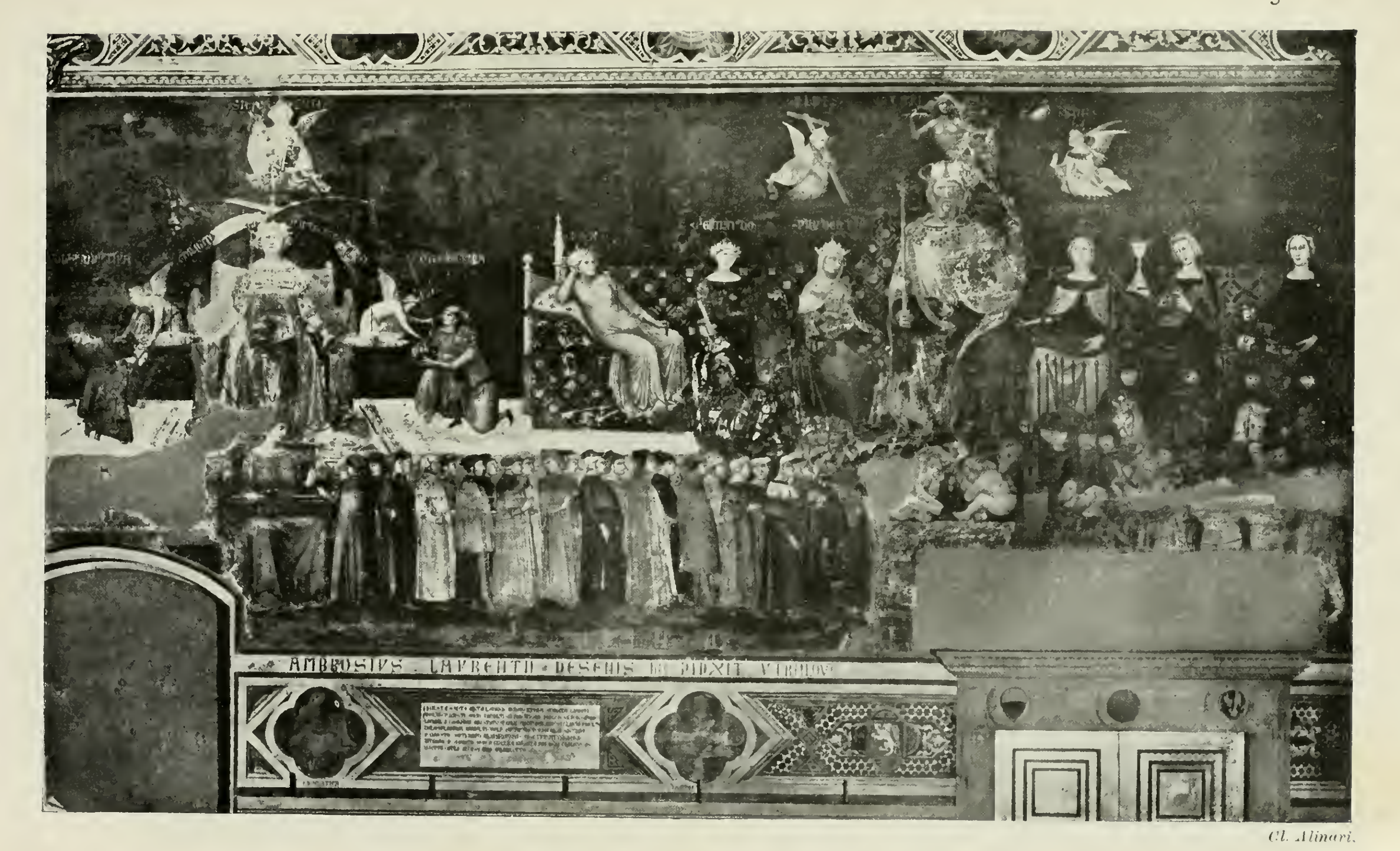
dans la fresque des *Effets du bon Gouvernement* dénote une fois de plus une puissance de mouvement à laquelle son frère, malgré tous ses efforts, ne put jamais atteindre.

Tout allégoriste qu'il fût, Ambrogio n'était pas en art un simple réactionnaire : ouvert à toutes les influences nouvelles, il ne se contenta pas d'exprimer sous une forme artistique le nouvel idéal de la vie politique et sociale, l'idéal civique et national ; il ne resta pas non plus insensible à l'influence des grands artistes de son temps, Giovanni Pisano et Giotto. On sait également de source certaine qu'il se livra quelque temps pour son propre compte à l'étude de l'antique[1].

Il possédait en outre ce don si rare, et pourtant si nécessaire pour compléter le talent d'un grand artiste, de la composition architecturale. La décoration tout entière de la Salle de la Paix indique une unité de conception : elle contient dix fois trop de détails, Ambrogio y fait figurer trop d'épisodes, mais ce ne sont pas cependant des épisodes sans rapport avec son sujet ; tout se tient dans son allégorie ; l'ensemble forme un tout harmonieux. De quel chef-d'œuvre ne lui serions-nous pas redevables, s'il s'était laissé aller à exprimer ses émotions personnelles sous une forme plus harmonieuse ou décorative et montré moins soucieux de mettre en relief la thèse que les *Nove* l'avaient chargé d'illustrer ?

On ne saurait, croyons-nous, mettre sur le compte des exigences de ceux qui lui commandaient ce travail la conscience exagérée qu'il apporte à la représentation exacte des faits ; ils n'avaient créé nulle difficulté à Simone quand il entreprit une grande décoration. Tels que nous connaissons les riches Siennois d'alors, nous ne

[1] Cf. une note de Lisini dans les *Misc. Stor. sen.* de 1898 (vol. V, pp. 175, 176), intitulée *Una statua greca trovata in Siena nel secolo XIV*.



Cl. Alinari.

AMBROGIO LORENZETTI — LE BON GOUVERNEMENT DE SIENNE

Fresque du Palais Public. Sienne.



Cl. Alinari.

BARTOLO DI FREDI. — LA NAISSANCE DE LA VIERGE
Eglise San Agostino. S. Gemignano.

saurions admettre qu'ils auraient récriminé à voir orner d'une vingtaine de figures aussi décoratives que la *Pax* les murs de leur salle de conseil. Ce faible pour la minutie dans l'illustration était, à notre avis, inné chez les Lorenzetti ; il ne se faisait toutefois pas toujours sentir, car, à certains moments de leur carrière, Pietro et Ambrogio dépouillèrent le prédicateur et le moraliste pour rester simplement artistes. C'était chez eux une sorte de fièvre intermittente ; malheureusement Ambrogio en souffrit d'un accès prolongé alors qu'il exécutait son œuvre capitale.

On a beau jeu à critiquer ces fresques en tant qu'allégories, plus encore à les critiquer au point de vue décoratif. On peut toutefois y prendre du plaisir de deux façons, malgré leurs faiblesses : les considérer comme des illustrations historiques intéressantes nous initiant en détail à la vie de Sienne au Moyen Age et aux occupations de son peuple, ou y chercher seulement une jouissance esthétique sans se soucier de l'allégorie, en concentrant son attention sur des morceaux d'une grande beauté artistique.

Ambrogio Lorenzetti eut un seul élève et imitateur fidèle en Paolo di Maestro Neri, l'artiste qui décora les murs du *portico* du couvent de Lecceto : avec, à un moindre degré, le même don de rendre le mouvement, il possède une égale facilité d'illustrateur : ses fresques représentant la vie et le sort des mondains, forment une suite de fableaux en peinture, et s'apparentent étroitement aux *Assempri* de Fra Filippo, qui appartint à ce couvent une génération plus tard. Paolo fut un autre Sacchetti, maniant le pinceau au lieu de la plume.

Avec les Lorenzetti, se clôt la grande et glorieuse période de la peinture siennoise. Une série d'artistes de

second ordre leur succèdent : Berna et Giacomo di Mino essaient de faire revivre l'idéal de Simone; Bartolo di Fredi[1] et son fils Andrea[2], Paolo di Giovanni Fei[3] et Andrea Vanni[4], se conforment aussi, dans la mesure de leur talent, à l'idéal de Simone Martini et de Lippo Memmi; mais, à divers degrés, ils subissent en même temps l'influence du réalisme de Pietro Lorenzetti. De loin en loin, dans l'œuvre des peintres siennois de la seconde moitié du XIVe siècle, nous rencontrons un tableau, comme la *Madonna del Belverde*, la *Nativité de la Vierge* de Fei, et quelques peintures de Bartolo et de son fils, dépassant le niveau de la médiocrité, mais la majeure partie de leur production reste d'une pauvre qualité. Néanmoins, si faible soit-elle, la peinture siennoise l'emporte en général à cette époque sur celle des élèves de Giotto à Florence, et l'école siennoise continue à exercer une action puissante sur les autres écoles de peinture. Les artistes du Midi de la France en particulier, durant le dernier quart du XIVe siècle, ne laissèrent pas de subir l'influence de Bartolo di Fredi et de Fei.

Sienne d'ailleurs succombait presque, alors, aux maux qui la minaient : la rivalité de Florence et les incursions des *condottieri* avaient aggravé ses crises intérieures. La réserve d'énergie d'une nation, comme celle d'un individu, est limitée. Sienne s'usait en guerres civiles, en vains efforts pour écarter de son sol les compagnies de mercenaires et pour recouvrer sa situation commerciale d'autrefois. Il ne lui restait guère d'or ni de force à mettre au service de l'art.

Les dernières années du siècle virent cependant se

[1] 1330-1410.

[2] 1389-1428. Au sujet d'Andrea di Bartolo, lire l'Appendice IV à la fin du présent volume.

[3] 1372-1410.

[4] 1332-1414 environ.

dessiner un réveil partiel de l'art pictural, avec Taddeo Bartoli, artiste honnête, sans génie ni originalité, mais compétent et laborieux, qui ne chercha pas à exprimer des émotions ou un idéal nouveaux : pour fortement influencé qu'il fût par les Lorenzetti, ses procédés restent ceux de Duccio et d'Ugolino. Bien que de second ordre, Taddeo se classe avec Lorenzo Monaco comme l'un des plus grands peintres toscans de la génération qui précède immédiatement celle de Masaccio et de Fra Angelico.

Né vers 1363, élève du très médiocre Bartolo di Fredi, Taddeo, qui travailla dès 1385 pour l'*Operaio* de la cathédrale, fut nommé quatre ans plus tard conseiller de l'Œuvre ; mais ses œuvres les plus importantes, à Sienne, les fresques de la chapelle du Palais public (1407 et 1414), sa grande *Annonciation* (1409) du Musée public et le polyptyque du couvent de l'Observance (1413), appartiennent toutes à une époque plus tardive de sa carrière.

Taddeo travaillait et produisait beaucoup : il accepta des commandes dans nombre de villes italiennes. En 1393 nous le trouvons à Gênes, où il peint des tableaux d'autel pour l'église Saint-Luc ; la même année, il exécute son *Jugement dernier* et les fresques de la collégiale de San Gemignano. Deux ans plus tard, le voilà à Pise, où il s'était déjà rendu en 1390 pour peindre un tableau d'autel actuellement au Louvre. Au cours de ce second séjour qui dura plusieurs années, il couvrit de fresques les murs de la sacristie de Saint-François. En 1400 et 1401, il peignit à Montepulciano un *Jugement dernier* dans la chapelle de Saint-Antoine de la cathédrale et le grand retable représentant l'*Annonciation*, le *Couronnement de la Vierge* et l'*Assomption*. Enfin, en 1403 [1], il fit son mémorable

[1] Taddeo revint sans doute à Sienne vers la fin de 1403 ou au début de 1404, car en août de cette dernière année, il reçut du Conseil de Sienne la permission spéciale de se rendre à Pérouse. Cf. Milanesi, *Documenti*, p. 109.

voyage à Pérouse où il exécuta des tableaux d'autel pour les églises Saint-Augustin et Saint-François ; suivant Vasari, il travailla aussi à Saint-Dominique : il orna les murs d'une chapelle de cette église monastique de fresques représentant des scènes de la vie de sainte Catherine. Revenu à Sienne, en 1404 ou 1405, il y séjourna jusqu'à sa mort, à part deux courtes absences, à quelques kilomètres de sa ville natale, à Volterra, dans les montagnes.

L'histoire des voyages de Taddeo a son importance dans l'évolution de l'art ; comme ses prédécesseurs, il exerça une influence considérable sur des artistes d'autres écoles ; il entretint à Pise l'influence siennoise, joua un rôle prépondérant dans la formation de l'école de Pérouse ; enfin Ottaviano Nelli, Giovanni Pintali et les peintres de Gubbio lui furent grandement redevables, ainsi qu'un maître de beaucoup supérieur, Gentile da Fabriano [1].

On aurait peine à exagérer l'influence des Primitifs siennois sur l'art naissant des autres villes italiennes durant les cent cinquante années qui suivirent l'époque de la maturité artistique de Duccio : à Pise, à Orvieto, comme à Pérouse et à Gubbio, elle régna toute-puissante. Giovanni Boccatis et Matteo da Gualdo s'apparentent étroitement aux maîtres siennois, à Simone comme à Taddeo. A Naples, les artistes de Sienne éclipsaient tous les autres : on trouve leurs œuvres et celles de leurs imitateurs partout dans la ville. Et cette influence se fit à peine moins sentir à Florence. Orcagna doit quelque chose de son charme et de sa grâce à Simone ; Giovanni da Milano, Spinello et Agnolo Gaddi empruntent des types siennois et cherchent à faire passer dans leurs

[1] Crowe et Cavalcaselle, *op. cit.*, vol. II, p. 40.



Cl. Alinari.

TADDEO DI BARTOLO — L'ANNONCIATION
Tableau d'autel à la Galerie Municipale, Sienne.



SASSETTA. — LES TROIS VERTUS MONASTIQUES
Musée de Chantilly.

œuvres un peu de la grâce et du brillant coloris siennois. Enfin il faut voir en Lorenzo Monaco un élève posthume de Simone : son *Annonciation* reflète, faiblement il est vrai, toutes les grandes qualités de l'art du maître. Nous y retrouvons la même grâce sinueuse de ligne, la même splendeur de couleur, la même délicatesse de technique ; certains de ses types également sont empruntés à Simone, d'autres aux Lorenzetti. Comme le portraitiste de Laure, ce fut un miniaturiste, un héritier artistique des grands miniaturistes de Byzance ; sans aucun doute aussi, il subit, comme ses devanciers siennois, l'influence des enlumineurs du nord, mais il doit bien davantage aux deux grands miniaturistes de son pays toscan, Simone Martini et Lippo Memmi, qu'à n'importe quel maître étranger.

II. — LES QUATTROCENTISTES SIENNOIS

L'école siennoise ne revit jamais la gloire de sa première époque : elle ne donna le jour ni à un Masaccio ni à un Michel-Ange. Parmi les œuvres laissées par les peintres siennois du *Quattrocento*, nous en trouvons d'un charme considérable, mais tous, sauf Sassetta et Matteo di Giovanni, furent des artistes de second ordre : continuateurs, pour la plupart, de Simone, ils s'approprient ses idées décoratives, expriment, dans la mesure de leur talent, les mêmes émotions ; toutefois, seules, les peintures de Matteo et de Sassetta peuvent nous procurer une jouissance esthétique tant soit peu comparable au plaisir que nous éprouvons à contempler un chef-d'œuvre de Simone.

On peut considérer comme les premiers maîtres de la Renaissance siennoise Domenico di Bartolo et Stefano di

Giovanni, surnommé Sassetta[1]. Domenico, l'élève le plus distingué de Taddeo di Bartolo, occupe à certains égards une place particulière dans l'art italien : avec Fra Angelico, il se classe parmi les premiers peintres qui aient copié les formes que Brunelleschi et Michelozzo réintroduisaient alors en architecture ; mais cette innovation ne suffit pas à faire de lui un grand artiste. Nous retrouvons dans ses fresques de l'Hôpital des personnages empruntés à Masaccio, des motifs du gothique finissant, tirés de Ghiberti, et des chapiteaux ioniques de Michelozzo. Sous l'influence des Florentins, l'artiste s'évertue à rendre formes et mouvement, sans réussir toutefois à produire une belle œuvre d'art. Mal composées et encombrées de personnages, ses fresques déplaisent en outre par leur coloris. Le modelé et le dessin des formes humaines sont de plus chez lui fort incertains. De loin en loin, sur la longueur uniforme et fastidieuse du mur qu'il s'est péniblement efforcé de décorer, se détache une figure bien dessinée et modelée, mais en général il manque complètement à nous convaincre de la réalité structurale de ses personnages. Bavard sans avoir rien à dire, il s'agite et se démène mais n'échappe pas à la monotonie. Comme celle de beaucoup de grands artistes, sa besace est gonflée de motifs empruntés, mais lui ne sait pas en tirer parti. L'effet général produit par les fresques de l'Hôpital est une impression d'indicible lassitude. Est-il en effet plus mortel compagnon qu'une personne vive et intelligente, « bourrée de faits » et de bribes de savoir, mais banale, avantageuse, sans originalité ni suite dans les pensées, sans profondeur ni sincérité dans les sentiments ?

Pourtant, un personnage de la *Visite de l'évêque à l'hô-*

[1] Sassetta naquit en 1392. Cf. Borghesi et Banchi, *Nuovi Documenti per la Storia dell'Arte Senese*, Sienne, 1898, p. 145.

pital, l'une des fresques de S. Maria della Scala, a mérité, de Pintoricchio[1] et du Sodoma cette flatterie qu'est l'imitation. Les deux maîtres lui ont emprunté et se sont approprié la figure centrale du cavalier : Pintoricchio, dans son *Départ d'Æneas Sylvius*; le Sodoma, dans son *Saint Benoît quittant la maison paternelle*, au Monte Oliveto.

Domenico di Bartolo était, au point de vue de la filiation artistique, plus qu'à demi florentin : demeurant à l'écart, il ne marque pas une étape dans l'évolution naturelle de l'art siennois. Ce fut Sassetta qui continua la tradition de l'idéal artistique des grands maîtres du *Trecento*. Mais, jusqu'au moment où l'auteur de ce livre eut attiré l'attention sur ce peintre à demi oublié et lui eut restitué plusieurs de ses œuvres les plus importantes, d'abord dans l'édition originale du présent ouvrage, puis dans le *Burlington Magazine*, Stefano di Giovanni était passé presque complètement inaperçu, même aux yeux des critiques les plus avertis. Déjà il avait été trop sévèrement traité par Crowe et Cavalcaselle. M. Berenson, dans la première édition de ses *Central Italian Painters of the Renaissance*[2], ne le comprend pas parmi les maîtres siennois et ne le juge pas digne de figurer dans un catalogue des artistes de l'Italie centrale, qui contenait pourtant un Bernardino di Mariotto et un Giannicolo Manni : accordant à ses œuvres moins d'importance qu'à celles de son élève, Sano di Pietro, il attribue à ce dernier quelques-unes des peintures les plus charmantes et les plus caractéristiques de son maître[3].

[1] C'est à Lanzi qu'il faut laisser l'honneur de cette découverte. Cf. Lanzi, *Istoria della pittura italiana*.

[2] Putnam, Londres et New-York, 1re édition, 1897.

[3] M. Berenson attribuait à Sano le *Mariage mystique de saint François* de Chantilly et le *Miracle du Saint-Sacrement* du Bowes Museum ; il attribuait d'autre part au Vecchietta les fragments du *Crucifix* de San Martino, au Palais Saracini, à Sienne.

M. Berenson, d'ailleurs, a, depuis, largement réparé ses torts à l'égard de Sassetta. Non content de consacrer une lumineuse étude au tableau d'autel de Borgo San Sepolcro, il a même exagéré les mérites de Stefano : il voit en effet maintenant dans l'artiste « non seulement l'un des rares maîtres » de conception imaginative « de l'Europe », mais encore « l'un des peintres les plus importants de Sienne pendant le deuxième quart du xve siècle », et considère que presque « tous les peintres siennois postérieurs procèdent de lui » [1].

Né en 1392, Sassetta subit de bonne heure l'influence de Bartolo di Fredi, probablement son premier maître, et de Paolo di Giovanni Fei [2]. Le document le plus ancien que nous possédions, se rattachant à sa carrière artistique, date de 1427. Cette année-là, les *operai* de la cathédrale de Sienne s'occupèrent de l'achèvement des fonts baptismaux, depuis longtemps déjà en voie d'exécution, de San Giovanni. Jacopo della Quercia, que l'on considère généralement comme l'auteur du projet primitif, se trouvait alors, et depuis plus de deux ans déjà, à Bologne. Ce premier projet, qui datait environ de 1416, était probablement incomplet ou exigeait des modifications quelconques, car, l'absence du sculpteur se prolongeant, les autorités chargèrent Stefano di Giovanni d'en élaborer un

[1] Berenson, *A Sienese painter of the Franciscan legend*, II, dans le *Burlington Magazine* de Novembre 1903.

[2] M. Berenson considère Sassetta comme l'élève de Paolo di Giovanni Fei. Il écrit que la *Nativité* de Sassetta à Asciano fut peinte sous l'influence directe de la *Nativité* de Fei du Musée de Sienne. (*Burlington Magazine*, N° de novembre 1903, pp. 175, 177). Mais, si marquées que soient les ressemblances entre le triptyque d'Asciano et la *Nativité* de Fei, le tableau d'autel de Sassetta se rapproche encore davantage, tant par la conception générale que par des détails morphologiques, de la *Nativité de la Vierge* de Bartolo di Fredi à S. Gemignano. Le triptyque de Sassetta à Asciano se trouve reproduit dans le numéro de mai 1903 du *Burlington Magazine ;* le tableau d'autel de Fei, dans le tome III de notre édition nouvelle de l'*History of Painting in Italy* de Crowe et Cavalcaselle (voir p. 130).

nouveau pour l'achèvement. Il n'y avait rien d'étrange ou d'inaccoutumé de leur part à s'adresser à un peintre en la circonstance. En ce temps-là, on était pénétré de l'unité des diverses formes de l'art ; les artistes pratiquaient des moyens d'expression variés. A Sienne même, Lippo Memmi avait fourni les dessins pour l'achèvement de la Tour Mangia, dont le plan émanait primitivement de deux des plus grands architectes de leur temps. Il n'est pas possible de déterminer tout ce qui, dans les fonts, revient à Sassetta, mais on ne saurait mettre en doute que différents détails sont de son invention. En effet, aussitôt son projet établi (le seul dont il reste des traces documentaires), on se remit activement au travail.

Parmi les œuvres de la première période de l'artiste, les plus importantes sont : l'*ancona* de l'Arte della Lana[1], la belle *Nativité* d'Asciano, la *Madonna della Neve*, l'*Annonciation* de S. Pietro Ovile et le *Crucifix* de San Martino, peint en 1433[2], dont on peut voir trois des panneaux qui terminaient les branches dans la collection Saracini, à Sienne[3]. Le professeur G. de Nicola a démon-

[1] On peut voir des fragments de ce tableau d'autel au Musée de Sienne, à Budapest, au Vatican, et au Bowes Museum. Cf. G. de Nicola, *Sassetta between 1423 and 1433*, dans le numéro de juillet 1913 du *Burlington Magazine*.

[2] Tizio, l'auteur du *Guide de Sienne* de 1625, della Valle et Romagnoli rapportent tous le fait que Sassetta peignit ce *Crucifix* pour l'église de San Martino ; et il y a des preuves très anciennes qu'il portait originairement la signature de l'artiste et la date 1433. Pour plus ample information au sujet de ce *Crucifix*, le lecteur n'a qu'à se reporter à : De Nicola, *Sassetta between 1423 and 1433*, 3e article, dans le *Burlington Magazine*, n° de septembre 1913.

[3] Ces trois fragments qui représentent la *Vierge, saint Jean l'Évangéliste* et *saint Martin donnant son manteau à un mendiant,* étaient attribués naguère au Vecchietta par M. Berenson et M. Perkins (Cf. Berenson, *Central Italian Painters of the Renaissance*, Putnam, Londres et New-York, 1897, p. 187, et Heywood et Perkins, *Guide to Siena* (Sienne, 1905, pp. 224-25.) C'est par nous qu'ils ont été attribués pour la première fois à Sassetta dans notre article consacré à cet artiste, au tome V du *Dictionary of Painters and Engravers* de Bryan (1905) ; nous y indiquions aussi expressément qu'ils faisaient primitivement partie du Crucifix de San Martino. Dans sa dernière édition des

tré que la *Madonna della Neve*, commandée en 1430 par Donna Ludovica, de la famille Bertini et femme de Turino di Matteo, s'identifie avec le grand tableau d'autel de Sassetta conservé maintenant au *Municipio* de la lointaine Chiusdino.

La plus belle œuvre de Sassetta, à cette période, est son *Annonciation* de S. Pietro Ovile. L'artiste, qui habita quelque temps près de l'église, remplit l'une des hautes fonctions de la paroisse : au cours de la quatrième décade du xve siècle, il en fut le gonfalonier[1] ; et c'est sans doute à cette époque qu'il exécuta pour son église paroissiale cette délicieuse peinture. Il y apparaît comme l'imitateur de Simone Martini, mais non un simple imitateur. Il trouve dans le modèle dont il s'inspire la matière d'une création neuve ; sans abandonner en rien la conception du vieux maître, il produit néanmoins une œuvre qui, profondément personnelle, exprime ses propres émotions[2].

Trois ans après qu'il eut peint le *crucifix* de San Martino, Sassetta mit la dernière main à l'une de ses œuvres qui décèlent l'exécution la plus raffinée, la *Vierge et Saints* de l'église de l'Observance, près de Sienne. L'année suivante fut marquée par le fait le plus mémorable de sa carrière : le 3 septembre 1437, il signa un contrat acceptant la commande d'un tableau d'autel pour l'église S. Francesco de Borgo San Sepolcro ; l'artiste s'engageait à peindre une grande *ancona*, portant sur ses deux

Central Italian Painters of the Renaissance (1909), M. Berenson reconnaît que ces panneaux sont de Sassetta.

[1] Arch. di Stato, Sienne, *Riformazioni*, *Concistoro*, 2372. Les feuillets ne sont pas numérotés. Voir sous « *S. Petri ad Ovile inferioris* ».

[2] Si l'on conserve quelque doute sur l'attribution de ce tableau, que l'on examine avec attention les photographies illustrant notre article, *A Note on Recent Criticism of the Art of Sassetta*, dans le numéro de décembre 1903 du *Burlington Magazine*.

faces des « histoires » et des personnages. Elle devait être exécutée de la main même du maître et avec toute la beauté que son art serait susceptible de lui donner. Le contrat lui accordait un délai de quatre ans pour achever son œuvre, mais ce ne fut pas avant 1444 que le peintre reçut son dernier paiement.

Il n'est pas possible actuellement de reconstituer la forme exacte du tableau. Le plus grand panneau qu'on en ait identifié est un *Saint François glorifié*, en la possession de M. Berenson. Six panneaux plus petits, représentant des scènes de la vie du saint, figurent dans la collection Chalandon[1]. Une autre peinture de la même suite se trouve dans la collection du comte de Martel ; enfin le plus beau de tous les morceaux qui subsistent, le *Mariage mystique de saint François*, enrichit maintenant le musée de Chantilly. Le panneau médian portait autrefois l'inscription : CRISTOFORUS FRANCISCI SR FEI E ANDREAS JOHANNIS TANIS OPERARIUS A M. CCCC XXXX IIII.

Il n'est pas certain que le *Saint François jeune homme assistant à la sainte messe* du musée de Berlin ait fait partie du tableau d'autel peint pour Borgo San Sepolcro. Lors de sa découverte par nous dans la collection de Lady Lindsay, il y a environ neuf ans, cette peinture fut attribuée à Benozzo Gozzoli ; mais elle est, en réalité, l'une des œuvres les plus caractéristiques de Sassetta, en même temps que l'une des plus belles.

Entre le moment de la signature du contrat et l'achèvement du tableau, Sassetta fit probablement un séjour en Ombrie et peignit la *Vierge et Saints* de la cathédrale de Cortone. Durant les dix dernières années de sa vie, Stefano reçut fréquemment des commandes officielles dans sa ville natale. Il peignit des bannières pour la

[1] Ces panneaux ont été reproduits pour la première fois par M. Berenson dans le *Burlington Magazine* d'octobre et novembre 1903.

cathédrale et dessina, également pour elle, des bordures d'ornements liturgiques, travail auquel s'adaptait admirablement son talent, ainsi que le montre son saint Ambroise du tableau de l'Observance. L'hôpital de S. Maria della Scala lui demanda le portrait de l'un des plus grands saints de Sienne, saint Bernardin, dont l'éloquence enflammée, sur la Piazza del Campo, avait sans doute souvent enthousiasmé l'artiste. Le gouvernement lui confia l'exécution de petites peintures probablement comparables aux *tavolette* de la *Biccherna* que conservent les Archives de Sienne. Enfin le 3 mai 1447 on lui donna commande d'achever la décoration, à fresque, de la grande porte Romaine, travail commencé trente ans plus tôt par Taddeo di Bartolo. C'est au cours de ce travail qu'il fut atteint du mal qui devait l'emporter. La peinture était déjà très avancée, lorsque par une glaciale journée d'hiver, en 1450, il fut « transpercé par l'âpre suroît », « *percosso dal vento marino* ». Il mourut, dans l'indigence, à la fin de la même année, après une longue et douloureuse maladie[1].

Sassetta subit, nous l'avons vu, l'influence de Bartolo di Fredi et, à un moindre degré, de Paolo di Giovanni Fei; toutefois, ses véritables maîtres furent les artistes de l'âge d'or de l'école de Sienne. Ses œuvres abondent en souvenirs de Duccio, de Simone Martini et d'Ambrogio Lorenzetti. Dans sa *Nativité* d'Asciano, il s'approprie la disposition d'un tableau de Pietro Lorenzetti, empruntant, comme nous l'avons déjà fait observer, quelques détails à Bartolo di Fredi (Musée de Sienne, n° 99). Dans son *Saint François recevant les Stigmates*, l'un des panneaux du tableau d'autel de Borgo San Sepolcro, il suit de très près l'interprétation que donne Duccio du même

[1] L'émouvante supplique de Donna Giovanna, la femme de Stefano, est reproduite *in extenso* par Borghesi et Banchi, *op. cit.*, pp. 166-169.

sujet dans le triptyque de la Collection Royale de Buckingham Palace. Dans son *Saint François devant Honorius III*, de la collection Chalandon, il reproduit la composition du *Saint Louis de Toulouse devant le pape Boniface* d'Ambrogio Lorenzetti, tandis que son *Annonciation* de S. Pietro Ovile montre en lui un imitateur très serré de Simone Martini. Il manifeste encore dans d'autres œuvres son admiration pour ce dernier maître. Non seulement il adopte certains agencements et certains types de Simone, mais il s'efforce de ressusciter son idéal décoratif. Dans le raffinement de sa technique, la grâce de la ligne, la beauté sereine et virginale des personnages féminins, dans la transparence des tons de chair, dans son goût pour les somptueux vêtements, richement bordés et alourdis de broderies d'or, enfin dans de nombreux détails de sa manière, par exemple les mains délicatement modelées, aux doigts effilés et gracieux, nous relevons l'influence du plus grand maître siennois. L'idéal de l'école siennoise, celui de Simone, momentanément obscurci durant la morne période artistique qui suivit la Mort Noire et la décadence commerciale de Sienne, cet idéal, nous l'avons défini, il y a longtemps, en deux mots, un idéal de somptuosité hiératique.

L'influence de Sassetta se fit très longtemps sentir sur les maîtres de l'école siennoise. Le Vecchietta et ses élèves lui furent grandement redevables. Sano di Pietro, le plus « intransigeant » des peintres siennois, Giovanni di Paolo et Matteo di Giovanni lui durent beaucoup. Il n'est pas trop aventureux de supposer que l'inspiration de Sassetta ait pu agir sur Matteo dès avant son départ de sa ville natale, Borgo di S. Sepolcro, car, entre l'époque de Simone et celle de Matteo, nul, à l'exception de Stefano di Giovanni, ne sut peindre les chairs avec la beauté et la délicatesse de touche de ces deux artistes.

Également sincère et gracieux, son élève laborieux et fécond, Sano di Pietro, différant en cela des disciples de Domenico di Bartolo et du Vecchietta, échappa complètement au nouveau mouvement artistique. Sassetta et Sano n'admirent aucune restriction à l'observation des principes décoratifs de la vieille école siennoise, tandis que Domenico di Bartolo, Francesco di Giorgio, Neroccio et Benvenuto, tout en restant dans l'ensemble fidèles à ses traditions, introduisirent dans leurs œuvres des architectures de la Renaissance classique ; Francesco, Benvenuto et Girolamo di Benvenuto subirent aussi dans le traitement des paysages l'influence de la manière ombrienne ; mais Sano, comme son maître, repoussait tout compromis : l'idéal de Simone, de Lippo Memmi, de Segna et d'Ugolino lui suffisait et il s'y conformait strictement. On peut dire que Sano se cloîtra volontairement à l'intérieur des murs du Paradis de Simone : ses incursions dans le monde de la réalité furent rares et passagères.

La valeur très inégale des tableaux de ce maître est due en partie au fait qu'il assuma trop de commandes et employa des collaborateurs médiocres. Trois de ses œuvres les plus heureuses se trouvent dans la série du Musée de Sienne : une *Assomption*, peinte en 1479, (salle V, 9), un *Couronnement de la Vierge* (salle V, 17) et une *Vierge*, *avec sainte Agnès et sainte Catherine* (salle IV, 15).

De même que, dans la formation du style de Sassetta, la part principale revient à Bartolo di Fredi, le style de Giovanni di Paolo subit largement l'influence des œuvres de Paolo di Giovanni Fei ; mais, en même temps, Giovanni dut, sans aucun doute, quelque chose à son contemporain Sassetta.

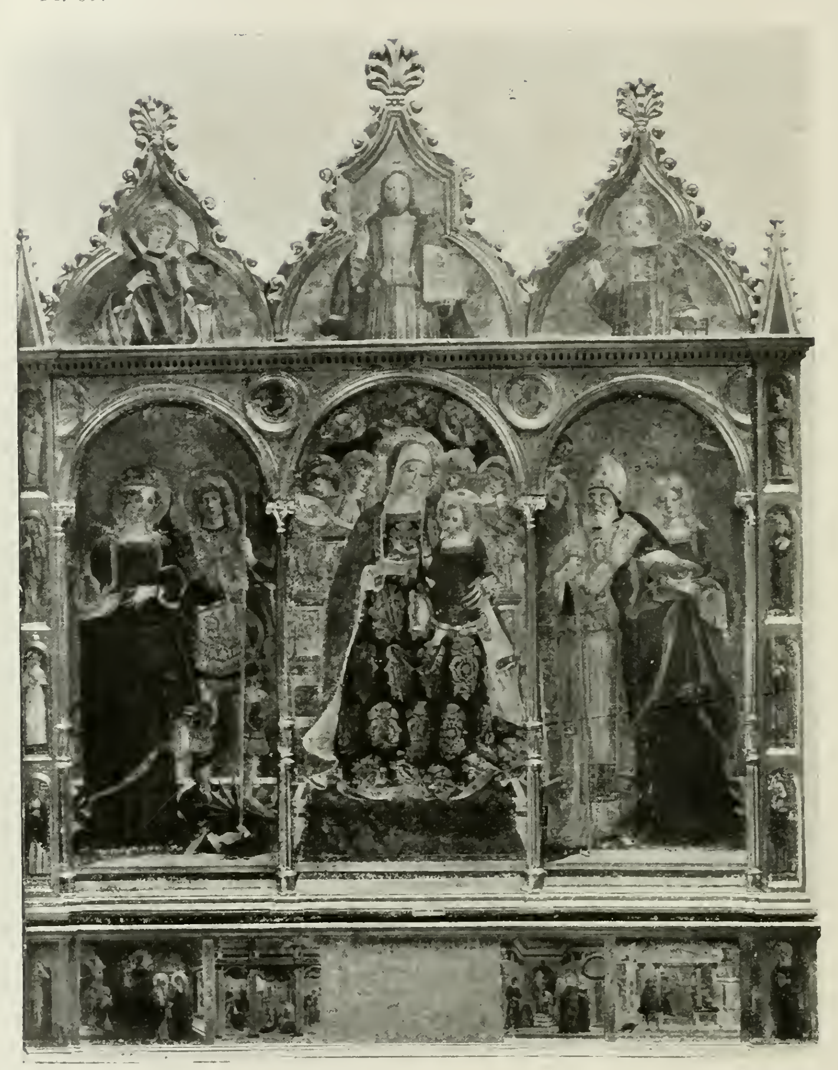
Giovanni avait une imagination fantaisiste ; et grâce à

Pl. 62.



Cl. Alinari.

FRANCESCO DI GIORGIO. — ADORATION DE JÉSUS ENFANT
Tableau d'autel à la Galerie Municipale, Sienne.



Cl. Alinari.

BENVENUTO DI GIOVANNI. — VIERGE ET ENFANT, ENTOURÉS DE SAINTS ET DE SAINTES

Tableau d'autel à la Galerie Municipale, Sienne.

elle, il exprima, de façon caractéristique, le mysticisme tantôt ascétique, tantôt sensitif, du tempérament siennois. Quelquefois, et particulièrement dans ses œuvres de début, il est si sévère, si indifférent aux attraits physiques, qu'il en est presque irritant ; à d'autres moments, il se montre si amoureux de la beauté de la nature, ou de la passion physique, qu'il devient lyrique : il nous chante un hymne à la fois fougueux et naïf, à la louange de l'émotion des sens, ou des fleurs des champs. Il y a, dans la collection Arconati-Visconti, un *Triomphe de Vénus,* attribué jusqu'ici à l'école véronaise, mais que nous attribuons à Giovanni[1], et qui est unique dans la production de cette époque. La passion physique y est traitée avec tant de franchise, de sincérité et de naïveté, avec une ferveur si hiératique, que la critique est désarmée[2].

Il nous semble que dans ce tableau, ainsi que dans le *Paradis* actuellement au Musée Métropolitain de New-York, et dans d'autres œuvres du maître datant de la même période, on peut relever des traces de l'influence de Pisanello ou de son école.

Giovanni, comme saint François et d'autres mystiques, avait la passion des fleurs, qu'il peignait avec beaucoup de science et un grand charme de style. Il n'en parsème pas seulement les premiers plans de ses paysages : nous voyons aussi que, dans certains cas — dans ses peintures de la collection Morgan, par exemple — il peignait, entre les scènes d'une prédelle, des bordures de fleurs.

Lorenzo di Pietro, dit le Vecchietta, subit fortement,

[1] Nous avons communiqué nos vues à ce sujet, que nous publions ici pour la première fois, à Mr Mason Perkins qui a étudié tout particulièrement Giovanni di Paolo, mais nous n'avons pu jusqu'ici l'amener à les partager. Nous sommes convaincu, néanmoins, que notre attribution est correcte.

[2] Voir la reproduction de ce tableau dans S. Reinach, *Tableaux inédits ou peu connus tirés de collections françaises*, Paris, Lévy, 1906, pp. 37, 38 et pl. XXX.

avons-nous dit, l'influence de Sassetta. Nous avons déjà décrit une partie de son œuvre[1]; mais, bien qu'il fût sculpteur et en contact direct avec Donatello, on relève moins de traces du nouveau mouvement dans ses tableaux que dans ceux de Domenico di Bartolo. Avec une manière un peu dure et sèche, il professe une préférence d'artiste de décadence pour les types ascétiques de vieillards; il produisit néanmoins deux œuvres d'un charme prenant, toutes deux la même année, en 1461 : son tableau d'autel à Pienza, loué par Müntz, dont le sujet est l'*Assomption de la Vierge*, et *Notre-Dame de Pitié*, fresque décorant une petite salle du Palais public de Sienne. Comme d'autres artistes siennois de son temps, Lorenzo di Pietro, malgré son activité besogneuse et versatile, lutta péniblement contre la pauvreté ; mais il atteignit avant sa mort une aisance relative. Pieux, il résolut de rendre à la Vierge un témoignage matériel de sa gratitude : il sollicita donc et obtint la permission d'orner de fresques et de motifs de bronze de sa composition une chapelle de l'hôpital de S. Maria della Scala, en l'honneur de la Vierge.

Le plus grand titre du Vecchietta aux yeux de la postérité sera encore d'avoir été le maître de Francesco di Giorgio et de Neroccio. Le premier, en tant qu'architecte militaire et civil, s'est acquis une renommée durable ; son œuvre de sculpteur et de peintre a moins d'importance. Comme pour le Vecchietta, son talent trouvait dans la couleur un moyen plus approprié d'expression que dans le bronze ou le marbre. Les figures gardent beaucoup chez lui la silhouette anguleuse de celles de son maître : plates, de plus, et souvent mal dessinées, elles pèchent par une affectation extraordinaire et dans les gestes et

[1] Chap. II, tome II, p. 297.

dans l'expression des visages. D'autre part le rendu des draperies ne laisse pas de déceler l'influence de Botticelli dont il adopte et exagère certains maniérismes. Dans ses prédelles de San Domenico et des Offices, d'un coloris d'ailleurs plus agréable que celui de ses compositions plus vastes, ces défauts sont moins criants. Son œuvre entier dénote chez lui, comme il fallait s'y attendre, une connaissance plus approfondie de la perspective que chez ses devanciers siennois; enfin ses arrière-plans architecturaux, très soignés, se distinguent toujours par la beauté du dessin.

Pendant quelques années Francesco di Giorgio occupa un atelier avec Neroccio di Bartolommeo, mais en 1475 il rompit cette association pour se consacrer désormais à l'architecture civile et militaire : il parcourut l'Italie un peu dans toutes les directions, laissant en maint endroit des traces de son génie. Neroccio, lui, resta à Sienne [1], menant une existence tranquille et laborieuse, et tirant de la pratique de la sculpture et de la peinture un revenu honorable. La plus grande partie de son œuvre, et de beaucoup, est conservée à Sienne. Le Musée possède cinq tableaux de lui, le palais Saracini, deux : tous des madones. Il exécuta également le *graffito* de la Sibylle de l'Hellespont, du pavement du Dôme. Son œuvre la plus importante est peut-être le grand triptyque du Musée de Sienne (salle VI, 19), dont le panneau médian représente la Vierge et l'Enfant avec saint Michel à droite et saint Bernardin à gauche, peint en 1476, l'année qui suivit sa séparation d'avec Francesco di Giorgio. La seule fresque qui existe de lui, une *Vierge et l'Enfant*, a échappé à l'attention de tous les écrivains d'art : elle se trouve au Palais public de sa ville natale, dans le couloir entre la Sala di

[1] Neroccio exécuta des commandes pour le duc de Calabre et les Bénédictins de Lucques, mais rien ne prouve qu'il se soit absenté de sa ville natale.

Balià et la Sala Monumentale, et date de 1484. Ses premières œuvres portent des traces manifestes tant de l'influence de son maître, le Vecchietta, que de celle des Primitifs siennois. La personne de l'Enfant dans sa *Vierge et Saints*, dans l'église de la Sainte-Trinité à Sienne, ressemble, de type et de geste, à l'Enfant de la fresque du Vecchietta, *Notre-Dame de Pitié* au Palais public. Ses œuvres ultérieures témoignent davantage encore combien il avait étudié les artistes du XIVe siècle : Neroccio, à vrai dire, resta irréductiblement siennois, fidèle à l'idéal décoratif de Simone; il pratiquait le vieux procédé siennois de la détrempe, avec fort peu de modifications. Il emploie à profusion dans ses œuvres de riches substances, il donne beaucoup de soins à la perfection des détails et recherche, comme certains de ses plus grands devanciers, un effet général de somptuosité. On relève bien de temps à autre dans ses panneaux une réelle beauté de ligne, mais, chez lui, la ligne ne fait que concourir à un dessin décoratif et rythmique : elle ne contribue guère à l'expression de la forme[1].

[1] Chose assez surprenante, Neroccio professait de l'admiration pour Donatello et possédait de lui une Vierge ; on n'est pas moins étonné d'apprendre qu'il employait des mannequins pour peindre et avait des morceaux de sculpture antique dans son atelier (Cf. *Archivio Notarile Provinciale*, Sienne. *Rogiti di Ser Francesco Santi*, 26 novembre 1500. *Inventario delle robe casciate da maestro Neroccio di Bartolommeo Landi, pittore.*) Mais on peut noter le même contraste chez d'autres artistes siennois, tels que Francesco di Giorgio et le Vecchietta. Leurs carrières artistiques comportaient en quelque sorte des domaines nettement séparés dont les idées respectives ne se pénétraient pas mutuellement. Sculpteurs d'inspiration extrêmement moderne, précurseurs de la Renaissance, ils se montraient au contraire retardataires en peinture. Ainsi, c'est précisément parce que l'on relève dans le buste de sainte Catherine de Sienne, de Palmieri-Nuti, certains caractères des Vierges peintes par Neroccio, que nous ne saurions l'attribuer, avec M. Berenson, à cet artiste. La statue de sainte Catherine d'Alexandrie de Neroccio, au Dôme de Sienne, se distingue par des qualités d'équilibre et de vigueur toutes romaines : elle descend d'une race païenne et impériale. Rien ne diffère davantage de cette statue que la sainte Catherine de Palmieri-Nuti, avec son visage languissant et pensif, ses épaules tombantes, et son corps frêle et émacié. Cf. Douglas, dans le numéro de novembre 1904 du *Nineteenth Century and After*, pp. 758-759.



Cl. Alinari.

SANO DI PIETRO. — VIERGE ET ENFANT
Détail d'un tableau d'autel à la Galerie Municipale, Sienne.

Pl. 65.



Cl. Alinari.

MATTEO DI GIOVANNI. — SAINTE BARBE ENTOURÉE D'ANGES ET DE SAINTS

Eglise San Domenico, Sienne.

Neroccio offre en résumé un type parfait d'artiste de décadence : son idéal est celui d'un temps déjà révolu ; de même qu'en littérature certains auteurs partent en quête de mots désuets qu'ils mettent dans leur gibecière pour en enrichir ensuite leur vocabulaire, Neroccio étudie, dans le même but, l'œuvre de Simone, de Lippo Memmi et de Segna di Buonaventura. Il a le raffinement, la préciosité, le goût des archaïsmes du vrai décadent : affecté, artificiel et parfois bizarre, son œuvre, comme celui de tant de dégénérés artistiques, possède, malgré son manque de sincérité, une note bien personnelle et une réelle valeur artistique. Un tableau de lui fait « sur le mur une tache agréable », satisfaisant ainsi ceux qui partagent les idées d'Emerson sur le rôle du peintre[1].

Également l'élève du Vecchietta, Benvenuto di Giovanni, bien que ses œuvres décèlent de temps à autre l'influence de Matteo di Giovanni, ne rappelle en rien le génie de ce maître. La joliesse superficielle et la sentimentalité douceâtre de certains de ses tableaux lui ont gagné des admirateurs : ce n'est en réalité qu'un artiste de second ordre. Les visages, en général, sont chez lui plats comme une feuille de papier; les draperies, mal dessinées et modelées. Dures de contours, ne dénotant qu'un sens médiocre de la couleur et surtout des formes structurales, ses œuvres les plus importantes par la dimension ne valent pas la moitié de l'attention qu'on leur a accordée. Ses prédelles et autres petits panneaux ont plus de mérite que les tableaux d'autel, plus ambitieux. Sa meilleure peinture est sans doute la *Sainte Catherine et Grégoire XI en route vers Rome*, actuellement dans la petite galerie

[1] Outre la fresque du Palais public que nous avons mentionnée, deux autres peintures importantes de lui ne figurent dans aucune liste de ses œuvres : une *Madone* à la Pieve dell' Annunziazione, à Montisi, et une autre belle *Madone* appartenant à M. Mazzi, syndic de Rapolano.

sous l'hôpital de Sienne. Parmi les grands panneaux, la *Vierge et Saints* du Musée de Sienne (salle X, 39) est le plus décoratif.

Son fils, Girolamo, ne fut pas sans subir l'influence de ses contemporains d'Ombrie ; cependant, quoique né en 1470, il appartient en fait à l'école du Vecchietta. Comme pour son père, une seule de ses œuvres dépasse sensiblement le reste de sa production : c'est une *Assomption de la Vierge*, fresque revêtant le mur est de l'église de Fontegiusta, la dernière œuvre, et non la moins intéressante, des Quattrocentistes siennois. Le chœur angélique planant autour de la Vierge descend en droite ligne des anges de l'*Assomption* de Pietro Lorenzetti.

Le plus grand maître siennois du *Quattrocento*, l'artiste qui s'assimila en le faisant sien ce qu'il y avait de meilleur dans les œuvres des deux écoles du Vecchietta et de Sassetta, fut Matteo di Giovanni. Fils d'un habitant de Borgo S. Sepolcro, la date de sa naissance n'est pas connue, mais, comme on sait qu'il pratiquait déjà son art en 1453 avec l'aide de Giovanni di Pietro [1], elle ne doit probablement pas être postérieure à 1430. En 1457, il travaillait, avec Giovanni, à la décoration d'une chapelle du Dôme de Sienne [2].

La plus ancienne de ses œuvres subsistantes dont nous connaissions la date remonte à 1470 : cette année-là et la suivante, il ne peignit pas moins de trois tableaux pour l'église S. Maria dei Servi. En 1470, il achevait la *Vierge et l'Enfant*, panneau signé et daté, maintenant au Musée ; en juillet de l'année suivante, il accepta la commande d'un tableau pour le maître-autel [3] ; et cette année 1471, il termina aussi le *Massacre des Innocents* que cette église

[1] Milanesi, *Documenti*, vol. II, p. 279.

[2] Milanesi, *Documenti*, vol. II, p. 373.

[3] Milanesi, *Documenti*, vol. II, p. 344.

renferme toujours[1]. C'est en 1477 qu'il peignit l'une de ses meilleures compositions, la *Notre-Dame des Neiges*, dans l'église de ce nom ; un an plus tard, il entreprit un autre chef-d'œuvre, la *Sainte Barbe* de San Domenico. En 1482, il terminait son *Massacre des Innocents* pour l'église San Agostino, sujet qu'il avait aussi traité pour le pavement de la cathédrale, un an plus tôt[2]. En 1483, il fournit à l'*Operaio* un second dessin pour le pavement, la Sibylle samienne. Il mourut en juin 1495[3].

Vasari ne mentionne pas Matteo et nous ne possédons guère de données sur sa vie. Ses œuvres nous montrent qu'il subit surtout l'influence de Sano di Pietro, de Sassetta et de Domenico di Bartolo, sans échapper complètement non plus à celle du Vecchietta et de ses continuateurs. De tous les tableaux de peintres antérieurs que nous connaissions, celui qui s'apparente le plus nettement aux œuvres de Matteo est la *Vierge* de Domenico di Bartolo à Asciano; mais, par la délicatesse subtile

[1] *Archivio Notarile Provinciale*, Sienne, *Filze di Ser Domenico Xforo.* nº 151. Ce document a été découvert par M. F. Donati.

Quelques autorités, depuis l'époque de Cavalcaselle jusqu'à nos jours, ont affirmé que la date de ce *Massacre des Innocents* était 1491. Nous sommes convaincus que cette peinture fut exécutée en 1471. et nous avons exposé tout au long nos raisons dans le numéro de mai 1903 du *Burlington Magazine*, pp. 397-398. M. Berenson, qui avait d'abord des doutes sur la date de ce tableau, s'est maintenant définitivement rangé à celle de 1471. Cf. Berenson *Central Italian Painters*, édit. 1909, p. 198.

[2] M. Hobart Cust a suggéré que le sac d'Otrante par les Turcs en 1480 avait inspiré à Matteo le choix de son sujet. Cette remarque est peut-être exacte en ce qui concerne le tableau de S. Agostino et le pavement, mais non pour les tableaux de Naples et de l'église des Servi. Les récits des atrocités commises par les Turcs, pendant tout le xv[e] siècle, avaient toujours en effet causé à Sienne beaucoup d'émotion, surtout à l'époque de Pie II et de son successeur; cependant, au fond, les Siennois considérèrent le sac d'Otrante comme une heureuse circonstance, car elle les débarrassa, comme on l'a vu, du duc de Calabre, qui regagna précipitamment le sud pour défendre le royaume de Naples. Cf. Landucci, *éd. cit.*, p. 36.

[3] Une partie des meilleures œuvres de l'artiste est au musée de Sienne. L'église S. Eugenia, devant la porte Pispini possède de lui une délicieuse *Sainte Famille* que nous avons découverte par hasard en 1899.

avec laquelle il peint les chairs et la splendeur décorative de ses panneaux, il imite Sassetta et le surpasse.

Matteo ne se distinguait pas par un sentiment très impérieux de la réalité matérielle; pourtant les nus dénotent chez lui plus de savoir et un sens plus aigu de la valeur structurale que chez aucun de ses contemporains siennois. Il ne reste pas non plus réfractaire aux aspirations qui commençaient à se faire sentir en art : la plus ancienne de ses quatre interprétations du *Massacre des Innocents*, celle de Naples [1], montre qu'il avait étudié les dessins architecturaux de Francesco di Giorgio ainsi que les prédelles du maître; dans l'une des plus tardives, celle de S. Agostino de Sienne, la personne d'un des bourreaux indique qu'il connaissait les œuvres d'Antonio Pollaiuolo et deux des femmes attestent l'influence de Botticelli [2].

Mais Matteo ne déserta pas cependant le Paradis de Simone : son idéal artistique resta surtout celui du peintre de Laure. Devant l'une quelconque de ses Madones nous pourrions répéter : cet artiste

> fu in Paradiso,
> Onde questa gentil donna si parte;
> Ivi la vide, e la ritrasse...
> Per far fede quaggiu del suo bel viso [3].

[1] Le *Massacre des Innocents* de Naples a été souvent repeint et la date en a été changée.

[2] Pétrarque, *Le Rime*, Florence, Le Monnier 1867, sonnet XLIX, p. 82.

[3] S'appuyant exclusivement sur des considérations de style, M. Berenson faisait déjà figurer deux portraits dans la liste qu'il a dressée des œuvres de Matteo (Berenson, *op. cit.*, pp. 195-196) : un témoignage documentaire nous permet maintenant d'établir que l'artiste fut un portraitiste à la mode. Un recueil manuscrit de poèmes de la seconde moitié du *Quattrocento*, à la Bibliothèque Chigi, à Rome (Codex MV, 102) contient en effet ce sonnet :

> Quando aperse Matteo sua larga vena
> D'ingegno, et mosse el suo leggiadro stile
> Per si vaga formar l'opera gentile,
> Quale sola in ciel retrasse alma et serena,

Ses saintes, comme ses Vierges, ont une singulière beauté ; ses *angioletti* rivalisent de charme avec ceux de della Robbia ; ses Enfants sont plus humains, mais non moins délicieux que ses Vierges. Ses saints, parés de robes superbes, siègent sur des trônes enrichis de mosaïques, d'ornements sculptés et d'incrustations de marbre.

Cependant, de temps à autre, d'horribles scènes de meurtres et de violence hantent comme des cauchemars le Paradis de l'artiste : des monstres assoiffés de sang égorgent les femmes et brisent le crâne des petits enfants : les mères crient éperdument sur leurs cadavres, visions auxquelles son art donne une acuité singulière. Le tableau de S. Agostino montre combien il était doué pour rendre les formes et le mouvement : les femmes fuient devant les assassins qui piétinent leurs victimes ; les petits corps qui jonchent le sol sont peints avec un réalisme qui côtoie la brutalité.

Mais ces rêves affreux ne venaient que rarement troubler Matteo. La dominante de son œuvre est une somptuosité raffinée, et ses personnages respirent la quiétude et la douceur. La *Sainte Barbe* et le *Saint Louis de Toulouse et le roi Robert* furent peints par des artistes imbus du même idéal artistique. Jusqu'à la venue de Pintoricchio et du Sodoma, l'école siennoise resta fidèle à elle-même et à son idéal : si ses derniers maîtres manquent de puissance, leur art n'est pas dépouillé du charme

Tolse ogni loda alla famosa Helena,
Di Zeusi, et alla dolce effigie humile
Di Appelle in Cythaera, ch'ogn'altra vile
Pictura esser demonstrar et d'error piena.

Perchè tacendo parta ascolta et porge
Conforto al mio martyr, con sua virtute,
Qualhora a contemplarla el cor si poné ;
Ma se aggiugnea alle dipinte forse
La voce, el respirar, non più conpiute
Sue voglie obtenne mai Pygmaleone !

propre aux artistes qui, ayant une fois choisi un but artistique défini, y restent loyalement attachés.

III. — PINTORICCHIO, LE SODOMA ET LES DERNIERS PEINTRES SIENNOIS

Bernardino Betti, dit Pintoricchio, est le premier des deux artistes étrangers qui firent évoluer l'école siennoise. Le 29 juin 1502, il signa un contrat avec le cardinal Francesco Piccolomini, par lequel il s'engageait à exécuter en fresque dix « Histoires » commémorant des épisodes de la vie de son oncle, le pape Pie II, dans la bibliothèque de la cathédrale de Sienne. Son travail fut interrompu en 1503 par la mort du prélat qui venait, trois semaines auparavant, d'être élevé à la papauté sous le nom de Pie III ; d'autres événements retardèrent encore l'achèvement de cette grande entreprise. Au cours de l'une de ces interruptions forcées, Pintoricchio peignit le portrait d'Alberto Arringhieri, à la chapelle Saint-Jean dans la cathédrale de Sienne et dessina la *Fortune* du pavement de cet édifice : lors d'une nouvelle interruption, il décora le chœur de Santa Maria del Popolo à Rome. Dès les premiers mois de 1506, il se remit à l'œuvre dans la Bibliothèque Piccolomini et continua à y travailler jusqu'à complet achèvement.

Au printemps de 1508, Pintoricchio se rendit à Spello ; mais, après un second séjour à Rome, il revint à Sienne en 1509. Étant alors entré dans l'intimité de Pandolfo Petrucci, celui-ci lui commanda trois fresques pour son nouveau palais, près de San Giovanni ; ce furent ses dernières, et il n'en subsiste qu'une, aujourd'hui à la *National Gallery;* l'ironie du sort a voulu que ce fût le *Retour d'Ulysse*, et la femme de l'artiste, Grania, ne ressemblait

guère à Pénélope : Tizio, qui connut bien le pauvre Bernardino Betti, raconte qu'il mourut de faim, par suite du dénuement complet où elle le laissait, malade, pour aller coqueter avec son galant.

La tâche que lui avait confiée le cardinal donna à l'artiste l'occasion de déployer les qualités maîtresses de son art : l'amour du paysage, hérité du Pérugin, le goût des architectures d'arrière-plan très fouillées, enfin de grands dons d'illustrateur. Ces « Histoires » en couleur mettent en scène les principaux événements de la vie de Pie II : son départ pour le concile de Bâle, son séjour en Écosse, son couronnement comme poète de la Cour par Frédéric III, sa mission auprès d'Eugène IV, la première entrevue de Frédéric et d'Éléonore de Portugal, Æneas recevant le chapeau de cardinal, son élection à la papauté, la diète de Mantoue, la canonisation de sainte Catherine de Sienne, l'arrivée du pape à Ancône. Dans le bas côté de la cathédrale, au-dessus de l'entrée de la bibliothèque, Pintoricchio peignit aussi une fresque commémorant le couronnement de son protecteur, Pie III.

L'espace nous manque pour discuter à fond la question de savoir si Raphaël collabora à la composition des plus anciennes fresques de la série : qu'il nous suffise d'exprimer la conviction que l'on n'a jamais réfuté d'une manière satisfaisante les arguments de Schmarsow. Nous estimons que les dessins des Offices et de Pérouse sont de la main de Raphaël et que Pintoricchio les utilisa au cours de son travail à la Bibliothèque, pour les première et cinquième fresques. Les différences entre les fresques et les dessins semblent indiquer que les esquisses de Raphaël ne sont pas de simples copies à l'encre de ces fresques, mais des études que l'aîné des deux maîtres adapta et, dans son esprit, améliora.

Une des dernières biographies de Pintoricchio[1] a réussi à discuter son œuvre avec calme, sans parti pris, sans louange ni blâme exagérés. La lecture de tout ce qui a été écrit sur l'élève de Fiorenzo fait apparaître la difficulté d'une pareille tâche. Ses compositions sont encombrées de personnages ; ses teintes souvent opaques, défaut qui provient en partie d'un emploi trop abondant de couleurs à sec. Il gâte l'effet dramatique de certaines scènes par l'importance exagérée qu'il donne à des détails étrangers au sujet et par une application trop soigneuse à les rendre. Mais, lorsqu'on a épuisé toutes les critiques, la Bibliothèque de la cathédrale de Sienne n'en possède pas moins, sans contredit, l'une des décorations intérieures les plus superbes qui existent dans le monde entier.

Toute grande décoration murale, dont le motif ornemental admet la perspective, doit donner la sensation d'augmenter les dimensions de la salle, chacun de ses panneaux doit paraître s'ouvrir, comme une porte ou une fenêtre, sur une salle voisine ou sur la campagne ; d'autre part les personnages, dans chaque composition, doivent rester dans leur cadre sans nous donner l'impression de gêner le moins du monde notre absolue liberté de mouvement ; or les fresques de Pintoricchio remplissent parfaitement ces conditions. Les personnages gracieux, de bon ton, et généralement magnifiquement habillés, qu'il représente, manquent assurément de vigueur dans le modelé, mais l'artiste sait rendre les formes avec assez d'habileté pour leur donner à nos yeux de la réalité, si nous ne laissons pas nos regards s'attarder sur eux trop longtemps, et si nous ne les scrutons pas de trop près. Il y en a trop, à vrai dire, et leurs vêtements sont souvent de nuance un peu crue : au milieu de ces

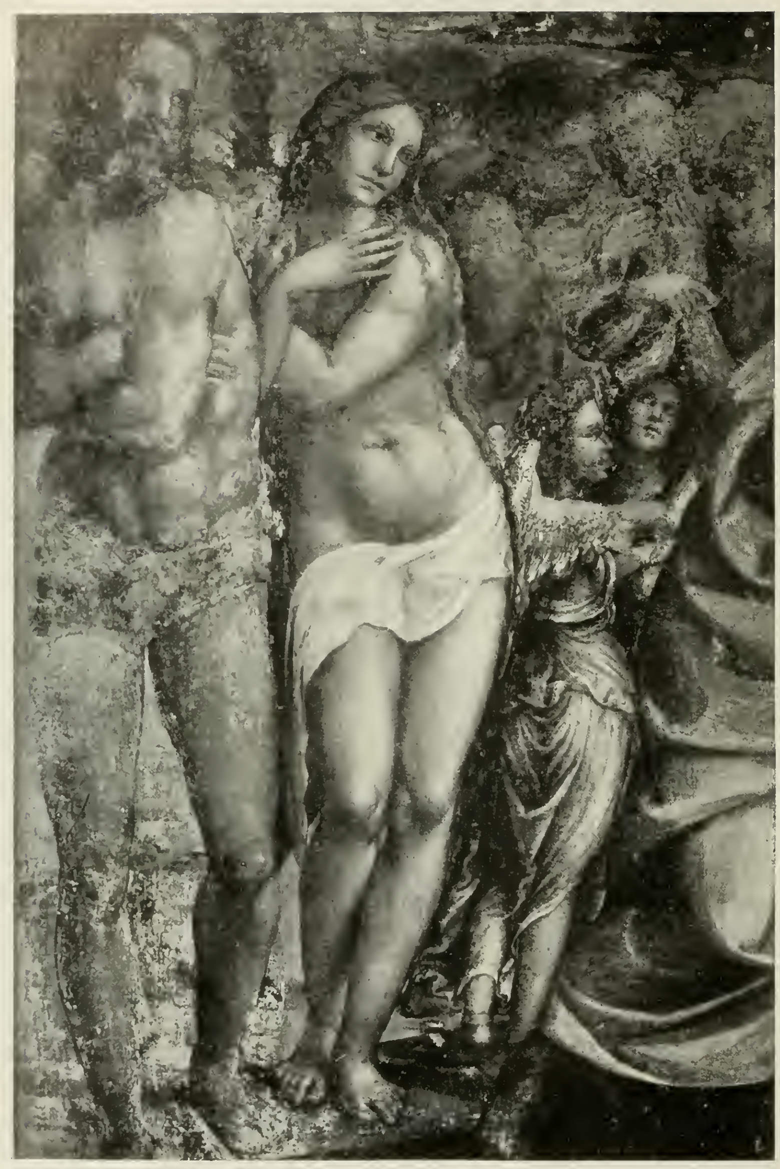
[1] Miss E. March-Phillips : *Pintoricchio*, Great Masters Series, Londres, G. Bell and Sons, 1901.



Cl. Alinari.

PINTORICCHIO. — DÉPART D'ÆNEAS SYLVIUS PICCOLOMINI POUR LE CONCILE DE BALE

Bibliothèque Piccolomini, Sienne.



Cl. Alinari.

LE SODOMA. — ADAM ET ÈVE

Détail de la fresque du *Christ dans les Limbes.*

Galerie Municipale, Sienne.

foules, nous éprouvons parfois, non sans ingratitude et quelque insociabilité, un regret des étendues, vastes et solitaires, de la grande *Crucifixion* du Pérugin : cependant, en plongeant les yeux par ces baies ouvertes sur le pays des rêves, nous sentons bientôt que notre esprit peut y prendre de l'envol ; nous apercevons, derrière beaucoup de ces groupes qui nous encerclent, un beau paysage sous un ciel lointain, d'agréables échappées, à travers les arches d'imposants édifices. Les ailes de l'imagination nous emportent vers le beau pays d'Ombrie. Nous cheminons avec Virgile au bord du Clitumne, avec saint François sur les rives fleuries qui entourent les Carceri. L'Ombrie, grâce à Pintoricchio, s'acquitta ainsi en partie de la dette artistique qu'elle avait contractée envers Sienne.

Un autre maître étranger, Giovanni Antonio di Jacopo Bazzi, dit le Sodoma, exerça aussi une influence puissante sur l'école siennoise. Le Sodoma vit le jour à Vercelli [1] en Piémont, en 1476 ou 77. Fils d'un cordonnier [2], son père le mit en apprentissage chez Martino Spanzotti, peintre obscur de la vieille école lombarde [3] ; mais, très jeune

[1] Par un amusant exemple de l'ingéniosité des historiens d'art italiens lorsqu'il s'agit de rattacher à leur patrie un grand artiste, Ugurgieri et « autres Siennois érudits » du XVIIe et du XVIIIe siècle ont tenté de prouver que le Sodoma était siennois, né à Vergelle, petit manoir près de Sienne. Cette hypothèse fantaisiste rappelle celle de Apulia-Puglia, émise à propos de Niccola Pisano et qui a recruté en Toscane tant de savants partisans il y a cinquante ans.

[2] Le père du Sodoma était bien un cordonnier, mais semble avoir été un artisan à la tête d'un commerce important ; et il se trouvait probablement plus ou moins apparenté à la noble famille des Tizzoni. Un Francesco de' Tizzoni servit en effet de témoin au contrat d'apprentissage du peintre ; en outre, au cours des trente dernières années de sa vie, tous les documents publics, dans lesquels l'artiste n'est pas désigné sous le nom du Sodoma, le mentionnent toujours, sauf une exception, sous celui de « de' Tizzoni » ou « de' Tisoni ». Cf. Tanfani-Centofanti, *Notizie di artisti tratte dai documenti pisani*, Pise 1898, pp. 270-274 ; aussi une lettre de l'auteur parue dans le *Burlington Magazine* de mars 1903.

[3] Frizzoni, *Arte italiana del Rinascimento*, Milan, 1891, pp. 102-103.

encore, Giovanni subit l'influence de Léonard, influence qu'aviva et fortifia plus tard le contact direct du grand Florentin et de ses élèves.

C'est en 1501 que le jeune Piémontais vint s'établir à Sienne, attiré par des offres de commandes des Spannocchi. Ses plus anciennes œuvres que Sienne possède sont la *Descente de Croix* et la *Nativité* de forme ronde, toutes deux au Musée de la ville et qui remontent à l'année 1502. L'artiste, évidemment encore à la phase d'essais et d'imitation de sa carrière, ne s'était pas encore créé une manière personnelle ; au moment où il travaillait à la *Descente*, il subissait l'influence du Pérugin et de Fra Bartolommeo ; la *Nativité* nous montre au contraire que, depuis son arrivée en Toscane, il avait étudié les panneaux de Lorenzo di Credi et de Domenico Ghirlandajo. Il paraît n'avoir guère été influencé pendant cette période de formation par aucun peintre siennois mort ou vivant ; on a, par contre, des raisons de croire qu'il étudiait les œuvres du plus grand sculpteur de Sienne, Jacopo della Quercia. C'est dans ses premières fresques importantes, exécutées dans des maisons religieuses du *contado* siennois, qu'il laissa percer sa propre personnalité. Il peignit en 1503 et 1504, au couvent de Sainte-Anne de Creta, non loin de San Quirico, six fresques représentant des scènes de la vie du Christ. Deux ans plus tard, il entreprit sa grande série de peintures murales du cloître du couvent de Monte Oliveto Maggiore, commencée par Signorelli et comprenant vingt-six épisodes de la vie de saint Benoît.

Pour mener à bonne fin cette commande, le jeune Bazzi avait à lutter contre une grosse difficulté : composer une longue suite de panneaux d'un coloris varié et décoratif, où, dans la plupart des cas, ne devraient figurer que des personnages ascétiques vêtus de robes

blanches, dissimulant les formes ; il lui était en outre interdit d'y faire entrer l'élément le plus noble et le plus décoratif des sujets humains, le nu. L'épreuve eût été dure pour n'importe quel artiste, et Signorelli y renonça sans doute de bon cœur; quant au Sodoma, il ne possédait pas les qualités indispensables pour en triompher avec bonheur. Lui, pourtant, n'éprouva aucune appréhension : il entreprit cette lourde tâche avec sa légèreté coutumière. Il amena avec lui au monastère une troupe bizarre d'animaux favoris ; il s'habillait somptueusement et, s'il faut en croire Vasari, fit aux moines toutes sortes de farces. La plupart des compositions de cette série, d'une pauvre conception, témoignent de sa négligence dans l'exécution. Pourtant, de loin en loin, le Sodoma montre quel grand artiste il aurait pu devenir avec des émotions plus profondes et plus soutenues, plus de sérieux dans ses vues, de mesure et de sens critique. Son *Départ de saint Benoît* et le groupe de femmes dans la fresque représentant l'introduction de courtisanes au couvent du Mont-Cassin respirent la grâce et le charme.

Au cours des dix années qui suivirent l'achèvement de cette série de fresques, le Sodoma exécuta d'imporportants travaux à Rome, au Vatican et à la Farnésine; il séjourna aussi à Florence. Il est probable que, dans les deux villes, il se trouva en contact avec Léonard et ses disciples, ce qui raviva et généralisa l'influence du grand Florentin sur sa manière.

En 1516 ou 17, le Sodoma revint à Sienne où il devint rapidement populaire surtout parmi les gens frivoles : il portait en effet en lui un grain de folie qui l'apparentait à ses compatriotes d'adoption. Type complet de décadent, sa décadence se trahit dans sa perversion sexuelle, ainsi que dans les moyens bizarres auxquels il recourait pour attirer l'attention. Il aimait mieux que l'on dise du

mal de lui que de passer inaperçu : il y réussit tellement bien qu'à Sienne comme à Florence tout le monde ne parlait que de ses folies. On se rappelle la course qu'il gagna à Florence, tenant devant lui sur son cheval un babouin. Chacun jasait de la ménagerie étrange qu'il élevait chez lui, de ses perroquets, ses singes, ses tourterelles, ses blaireaux, ses écureuils, ses chats sauvages et son corbeau qui parlait comme un homme. Nul n'ignorait ses vices et il s'enorgueillissait du surnom infamant qu'on lui avait donné.

C'est au cours de cette période importante de travail à Sienne que le Sodoma peignit la fresque du couvent de Saint-François, dont il ne subsiste plus que le *Christ à la colonne*, au Musée de Sienne, fragment remarquable surtout par le beau modelé du nu. L'année suivante, il entreprit la décoration de l'Oratoire de Saint-Bernardin : Pacchia et Beccafumi l'assistaient dans ce travail, et probablement aussi Matteo di Balducci qui s'était associé à lui trois ans auparavant. De cette série de fresques de l'Oratoire, le Sodoma peignit complètement ou en partie : la *Présentation de la Vierge*, la *Salutation angélique*, l'*Assomption*, le *Couronnement*[1] et trois figures de saints, *Saint Louis de Toulouse*, *Saint Antoine de Padoue* et *Saint François d'Assise.* Dans toutes ces fresques, sauf dans la première, il n'y a pas de doute que ses aides exécutèrent une partie du travail. Dans les peintures de sa main, nous relevons les mêmes défauts que dans le reste de son œuvre : mal composées, elles sont encombrées de personnages et témoignent d'une grande négligence dans l'exécution. En les contemplant, comme lorsque nous regardons d'autres grandes compositions du maître, nous prenons plus de plaisir à con-

[1] Exécuté seulement en 1532.



Cl. Alinari.

LE SODOMA. — SAINTE CATHERINE S'ÉVANOUIT EN RECEVANT LES STIGMATES

Eglise San Domenico, Sienne.

Pl. 69.



Cl. Alinari.

BERNARDINO FUNGAÏ. — VIERGE ET ENFANT ENTOURÉS DE SAINTS

Tableau d'autel à la Galerie Municipale, Sienne.

centrer notre attention sur des personnages détachés ou des groupes qu'à embrasser chaque tableau comme un ensemble artistique.

C'est durant cette période que le Sodoma exécuta deux de ses meilleurs panneaux, le *Saint Georges et le dragon* (1518), maintenant dans la collection Cook, et la *Nativité de la Vierge*, dans l'église Santa Maria del Carmine, œuvre d'une grande puissance et d'une grande beauté malgré certaines fautes de composition.

Avant l'achèvement de la décoration de l'Oratoire de Saint-Bernardin, le Sodoma quitta Sienne pour parcourir le nord de l'Italie. Les artistes venaient de perdre en Pandolfo un protecteur généreux et l'État un despote rusé : Sienne était redevenue la proie du désordre et des luttes civiles. Le Sodoma, cherchant ailleurs du travail, offrit ses services au duc de Ferrare. Au cours de ce voyage, il se rendit probablement en Lombardie, et alla puiser de nouveau à la source première de son inspiration, en renouant connaissance avec les œuvres de Léonard et de son école.

En 1525 il revient à Sienne où se dessinait un mouvement démocratique, à la fois religieux et patriotique, mouvement qui s'accentua considérablement l'année suivante, lorsque, la ville ayant été de nouveau consacrée à la Vierge, les Siennois remportèrent la glorieuse victoire de Camollia. Il se produisit alors, par contre-coup, une grande demande de tableaux représentant des sujets sacrés : on érigea dans les endroits publics des effigies de la Madone, du Christ et des saints patrons de la ville. Le Sodoma qui revenait débordant d'énergie et d'idées nouvelles allait pouvoir satisfaire cet engouement. C'est au cours des cinq années qui suivirent son retour qu'il produisit plusieurs de ses meilleures œuvres. Le *Saint Sébastien*, peint pour une confrérie et maintenant aux

Offices, fut immédiatement suivi d'une magnifique série de fresques commandées par une autre association religieuse. La plus belle, et aussi la mieux conservée, est le *Christ dans les Limbes*, maintenant au Musée de Sienne. L'Ève, d'un superbe modelé, compte parmi les plus heureuses créations de l'artiste.

Cette série achevée, il fut chargé de décorer la chapelle de Sainte-Catherine à S. Domenico. Là, ses fresques sont de valeur fort inégale. Pénétré, au début, de son sujet, il commence bien sa tâche : la première scène, l'*Extase de sainte Catherine*, est heureusement conçue, et peinte avec art. Artistes et physiologistes s'accordent à louer le mouvement de la sainte défaillante. En dehors des œuvres de Michel-Ange et des grands Vénitiens, on compte peu de figures d'un plus beau modelé dans tout l'art italien. Mais, même dans cette fresque, il s'en faut que tout offre un degré uniforme d'excellence. Nous oublions toutefois la faiblesse de la partie supérieure en contemplant, au bas, le groupe des trois femmes ; en présence d'un tel chef-d'œuvre, on a mieux à faire que de critiquer. L'homme renferme toujours comme une double personnalité ; un génie complexe et multiforme, souvent plusieurs. Il y eut dans le multiple Sodoma un très grand artiste ; devant cette œuvre nous oublions le Sodoma charlatan et mystificateur, le Sodoma débauché, le Sodoma indolent et superficiel, pour nous laisser pénétrer par les émotions que le maître voulut exprimer.

Oui, à certains moments, trop courts et trop espacés, le Sodoma fut réellement un grand artiste : mais il cessait vite de sentir profondément et de travailler avec conviction. Satisfait des félicitations que lui attirait la première partie d'une œuvre, il se négligeait avant que la commande fût achevée ; comme beaucoup d'hommes doués du même tempérament, ayant les mêmes habitudes,

il se lassait vite : l'élan d'émotion, puissant au début, tombait bientôt ; c'est ce qui arriva tandis qu'il travaillait à S. Domenico. La *Communion de sainte Catherine* a la grâce fleurie, la joliesse douceâtre, la sentimentalité à fleur de peau que l'on retrouve plus tard trop communément dans la peinture et la poésie italiennes. Doué d'une facilité néfaste, il brossait sans effort des tableaux certains de recueillir les applaudissements bruyants de la plupart des Siennois et des Siennoises. Il était terriblement habile et il le savait bien.

Cette fresque nous révèle nettement l'état d'âme où se trouvait le Sodoma lorsqu'il l'entreprit : il n'avait aucune émotion personnelle un peu vive à traduire ; flatté des compliments que lui avait déjà attirés la première fresque de la série, plein de confiance en soi et d'infatuation, il avait en même temps soif de nouvelles louanges. En travaillant à cette *Communion de sainte Catherine*, il visait à émouvoir le type courant de l'Italienne : il voulait peindre quelque chose qui arrachât à cette créature, si facile à attendrir, un roucoulement caressant d'admiration : « Com' è bella! Com' è carina! ». Et il réussit dans son dessein.

Plus puissante est l'*Exécution de Niccolò Tuldo*, mais d'une puissance comme débridée : au milieu de cette composition encombrée de personnages, s'en détachent, il est vrai, deux ou trois que l'artiste a campés d'une façon très vivante et rendus avec une vigueur consommée ; néanmoins ce n'est pas une grande œuvre ; mal composée, elle contient beaucoup de traits insignifiants et triviaux.

C'est au cours de cette même période que le Sodoma peignit son plus charmant tableau d'autel, la *Vierge et l'Enfant*, maintenant dans la chapelle du Palais public. Destiné primitivement à être placé au-dessus d'un autel

du Dôme, il fut probablement offert à celui-ci par une confrérie, en action de grâces après la victoire de Camollia : la Vierge et l'Enfant reproduisent le modèle déjà copié sur l'un des côtés de la bannière de saint Sébastien, mais ils sont légèrement vieillis; dans les deux œuvres, la Madone a le bras droit, les deux genoux et le pied gauche éclairés; la tête du saint, à l'extrême-droite, a les mêmes traits qu'un personnage placé de la même façon dans la *Vierge* des Offices. Le paysage, où figurent le Colisée et les ruines de la Basilique de Constantin, rappelle instinctivement celui de l'*Extase de sainte Catherine* où l'on voit le temple de Vesta, à Tivoli. Enfin tout le tableau est d'un coloris plus riche et plus chaud que les œuvres de la dernière époque de l'artiste, dans laquelle le rangent certains critiques.

Le plus grand nombre, et de beaucoup, des œuvres importantes que peignit le Sodoma au cours des vingt dernières années de sa vie, se trouvent au Palais public de Sienne. C'est en 1529 qu'il reçut sa première commande du gouvernement : il acheva cette année-là son beau *Saint Victor*, tableau évidemment destiné à commémorer la journée de Camollia, et le *Saint Ansanus*, moins digne d'éloges, de la Salle de la Mappemonde. Six ans plus tard, il exécuta sa *Résurrection* pour l'une des salles du rez-de-chaussée du même édifice et reçut la commande d'une nouvelle *Madone* dans la Capella del Voto, sur la façade du Palais. A cette période appartiennent également sa *Vierge donnant à saint Alphonse l'habit de l'ordre de Saint-Dominique*, son *Saint Jacques* (de Compostelle), *Saint Sébastien et Saint Antoine* de la chapelle espagnole de San Spirito, ainsi que ce superbe tableau d'autel, l'*Adoration des Mages*, à S. Agostino [1]. Nous

[1] Contrairement à l'opinion du Dr Frizzoni qui date ce tableau de 1518, nous estimons qu'il fut peint beaucoup plus tard.

admirons dans ces différentes œuvres plusieurs belles figures d'hommes, le *Saint Victor* du Palais public, le *Saint Sébastien* de San Spirito et le magnifique *Saint Jacques à cheval*, mais nous y relevons aussi un désir exagéré de rendre le relief des formes, de bien détacher les personnages de leur entourage, comme celui qui animait autrefois Andrea del Castagno. L'artiste ne se rend pas compte que les personnages d'un tableau ne doivent pas déborder de leur cadre. Au Palais public, le *Saint Victor* avance le pied hors de sa niche, et l'un des *putti* sort aussi la jambe, de même que l'un des néophytes dans la fresque de *Saint Ansanus* ; à San Spirito, des membres de Turcs morts ou mourants font saillie un peu partout hors du tableau. Néanmoins, à d'autres points de vue, certaines de ces peintures de la dernière période valent ses meilleures œuvres.

Le Sodoma était d'ailleurs alors à l'apogée de sa renommée : dès 1518 il avait reçu de Léon X le titre de Chevalier du Christ, et, en pleine maturité, s'honorait de l'appui et de l'amitié de plus d'un protecteur princier. Personnalité populaire à Sienne, surtout parmi la jeunesse, il avait reçu de grosses commandes de l'État. Pour comble de gloire, le plus grand empereur des temps modernes ne lui avait pas ménagé les louanges et, lors de son passage, en 1536, Charles-Quint l'avait créé comte palatin. La dernière période de sa vie se résume dans le déclin de son talent et de sa prospérité : il fit des séjours à Piombino, à Volterra, à Pise et à Lucques, mais il ne gagnait pas assez pour ne pas s'endetter[1]. Finalement, « fatigué, pauvre et âgé, il revint à Sienne, où il ne devait pas vivre longtemps. Malade, n'ayant personne pour le soigner, sans argent pour payer une garde, il alla cher-

[1] Cf. Tanfani-Centofanti, *Notizie di artisti tratte dai documenti pisani*, Pise, 1898, p. 274.

cher asile au grand Hôpital, où il mourut au bout de quelques semaines ».

Le caractère le plus stable du Sodoma fut l'instabilité; même son œuvre de la meilleure époque abonde en incohérences et en contradictions. Nul, parmi ses admirateurs, n'aurait pu dire ce qu'il allait jamais faire. Dans une même série de fresques, bien mieux, dans la même œuvre on trouve des morceaux de qualité très inégale.

La composition est son côté faible. Dans ses tableaux, trop chargés de personnages, les têtes se disposent presque toujours sur une même ligne horizontale. Il sait bien dessiner, mais son dessin trahit parfois une faiblesse et une négligence incroyables. Comme coloriste, son talent se développa avec plus de régularité, mais, même à ce point de vue, il est quelque peu capricieux et incertain. Au début, la sécheresse du coloris décèle l'influence de l'école de Florence ; quoique meilleur, il ne vaut guère mieux que celui des dessins en silhouettes coloriées de maints quattrocentistes florentins. A la suite de ses séjours à Rome, la tonalité gagna en chaleur et en richesse; et de plus en plus, avec le temps, l'artiste témoigna, grâce à une étude incessante, d'un sentiment des valeurs rare de son temps, et qui ne devait guère se rencontrer encore pendant bien des générations. Dans la dernière période, la couleur est plus froide et plus grise, mais le sens des valeurs subsiste. Les plus beaux côtés du talent du Sodoma sont le modelé, surtout celui des chairs et la peinture des paysages, où il excelle.

Il y aurait mauvaise grâce à insister sur les défauts d'un artiste dont l'œuvre a enrichi notre souvenir de plusieurs belles figures; comment cependant ne pas noter même dans le rendu des chairs certaines imperfections : d'abord une tendance à l'exagération du modelé, qui dans ses dernières œuvres se traduit par des « habiletés » vulgaires;

en outre ses académies sont trop charnues, les formes qu'il peint ne semblent parfois que chair et muscles : elles ne laissent pas deviner en dessous une charpente osseuse solide. Les jeunes gens sont épais des genoux, des chevilles et des épaules : on se dit, en les contemplant, qu'un mois ou deux d'exercice physique ne leur aurait pas fait de mal. Même son *Saint Victor* donne l'impression de quelqu'un qui vit trop bien ; et son *Isaac* est un jouvenceau aux chairs singulièrement molles. Quel manque de virilité dans la plupart des figures pseudo-classiques peintes par le Sodoma, à côté des types helléniques purs. Qu'ils ont l'air peu masculin, lorsque nous les comparons à « la belle multitude de la frise des Panathénées, cette file de jeunes cavaliers, éphèbes aux regards droits, aux fiers visages mâles, aux reins dégagés et dont le corps tout entier est en action. »

Cependant, que nous aimions ou non les types qu'il a créés, on ne saurait contester qu'il nous les rend parfois très réels : conçus et peints d'une façon très vivante, ils hantent l'imagination de qui les a vus. Qui, les ayant une fois contemplés, oublierait l'*Extase de sainte Catherine*, l'*Ève*, les deux *Saint Sébastien*, ou le jeune roi de l'*Adoration des Mages ?*

On peut enfin décerner au Sodoma, peintre de paysages, des éloges sans réserve. Il rend les décors naturels d'une façon singulièrement artistique. En composant un paysage, il choisit les éléments susceptibles, soit par rapprochement d'idées, soit par beauté naturelle, de nous procurer une jouissance calme et durable, et les fond en un tout harmonieux. Il surmonte avec bonheur, dans l'exécution, les problèmes de la perspective du plein air et produit une illusion de distance. Dans les œuvres du Sodoma, comme dans celles du Pérugin, nous nous reposons de la fadeur sentimentale et efféminée de certains

personnages en contemplant le paysage, derrière eux, et, bien que les ciels de Tisoni n'aient pas l'immensité infinie de ceux de l'Ombrien, la manière dont il nous présente les paysages naturels possède des qualités particulières qui compensent presque ce regret[1].

Outre le Sodoma et Pintoricchio, d'autres maîtres étrangers séjournèrent à Sienne durant la première décade du *Cinquecento* : le Pérugin peignit un grand tableau pour San Francesco, Pandolfo Petrucci chargea Signorelli et Genga de décorer son nouveau palais ; Fra Paolino, le dominicain, aide de Fra Bartolommeo, travailla à San Spirito ; mais nul de ces artistes n'exerça sur l'école siennoise une influence tant soit peu comparable à celle des deux grands maîtres que nous venons d'étudier.

Ceux-ci donnèrent en effet, peut-on dire, le coup de grâce à l'idéal de la vieille école siennoise. Sienne ne posséda jamais plus une telle série d'artistes poursuivant un but déterminé et revêtant un caractère national commun. Ses peintres, au *Cinquecento*, furent éclectiques : leurs œuvres décèlent tantôt l'influence de Pintoricchio, tantôt celle du Pérugin, tantôt celle du Sodoma ou encore de Michel-Ange ou de Fra Bartolommeo. Lorsqu'il eut délaissé le paradis entr'ouvert par Simone, le génie siennois ne cessa d'errer à l'aventure : il se posa en maint endroit mais sans jamais plus trouver un asile favorable.

Le premier à déserter complètement le vieil idéal fut Fungaï (1460-1516) : soumis de bonne heure à l'influence de Benvenuto di Giovanni[2], ses premières œuvres rappellent de très près celles du Nestor de l'école du Vecchietta ;

[1] Pour ce qui concerne plus spécialement la vie du Sodoma, nous recommandons au lecteur le livre de R. H. H. Cust, *Giovanni Antonio Bazzi*, Londres, Murray, 1906.

[2] L'auteur possède une des premières œuvres de Fungaï, *Un miracle de sainte Catherine de Sienne*, qui ressemble de très près aux œuvres de Girolamo di Benvenuto.

mais il devait subir trois influences différentes qui modi fièrent entièrement sa manière. D'abord, attiré par le génie de Francesco di Giorgio, il l'imita à maints égards; ensuite, il étudia des estampes allemandes parvenues jusqu'à Sienne; enfin, il se rendit à Rome où il servit de collaborateur à Pintoricchio. De ces diverses influences, celle du maître ombrien fut la plus constante : Fungaï fut le premier des sienno-ombriens, bien qu'il ait gardé jusqu'au bout certains types déplaisants de Francesco, et que ses fonds montrent qu'il n'oublia jamais complètement ce que lui avaient appris les œuvres des maîtres allemands.

Un autre peintre de l'école sienno-ombrienne fut Matteo di Balducci, qui collabora également à des travaux de Pintoricchio. Nous ne le connaissons pas suffisamment à l'heure actuelle pour parler de son œuvre avec sûreté : il reste encore à élucider plus d'un délicat problème se rattachant à sa vie et à ses œuvres; plusieurs peintures, apparemment de diverses mains, lui ont été attribuées non sans quelque témérité. Nous estimons qu'il aida son maître à décorer la Bibliothèque du Dôme et que la *Vierge glorifiée* à San Spirito, ainsi que la fresque de l'*Assomption* à l'hospice de Sienne sont de lui. Ces œuvres décèlent l'influence du Pérugin[1] qui travailla à Sienne en 1508 et 1509, en même temps que celle de Pintoricchio.

A cette école appartient encore Giacomo di Bartolommeo, connu sous le nom de Pacchiarotto (1474-1540), peintre qui mena une vie turbulente et orageuse. Comme Matteo l'élève de Fungaï et l'aide de Pintorricchio, son tableau d'autel de S. Maria del Carmine et ses œuvres, au Musée, montrent en lui un artiste très médiocre. Un

[1] Vasari fait de lui l'élève du Pérugin.

peu supérieur, Girolamo di Giovanni, dit le Pacchia[1], fils de Giovanni delle Bombarde, fondeur de canons venu de Hongrie, visita dans sa jeunesse Florence et Rome. Une œuvre de mérite, dans l'église San Cristoforo, dénote chez lui l'influence de Fra Bartolommeo et de Raphaël. Dans sa maturité, il travailla aux côtés du Sodoma à l'Oratoire de Saint-Bernardin, et l'*Annonciation* qu'il y peignit prouve que l'influence florentine exerçait encore son emprise sur lui. Avec le temps, il imita de plus en plus la manière du maître lombard, et ses fresques de la chapelle de la Contrada dell'Oca appartiennent à l'école du Sodoma.

Les derniers maîtres formés par l'école sienno-ombrienne furent Domenico Beccafumi et Baldassare Peruzzi qui s'écartèrent bientôt de leur premier idéal artistique : ils trouvèrent, l'un et l'autre, dans la Ville Éternelle une inspiration et une conception nouvelles, mais ni l'un ni l'autre ne laissa de continuateurs notables.

Domenico di Jacopo di Pace, surnommé Il Mecharino, vit le jour en 1486, dans une chaumière de la petite plaine historique de la Cortine près de Montaperti ; on raconte sur ses jeunes années les mêmes anecdotes que sur Giotto et Segantini. Il eut la chance de trouver un protecteur, Lorenzo Beccafumi (dont il prit le nom), grâce auquel il put recevoir une éducation artistique. Son maître fut quelque artiste médiocre de Sienne, peignant dans la manière ombrienne, alors en vogue. Beccafumi dut, à notre avis, se trouver en contact direct avec le Pérugin, lorsque ce maître vint à Sienne, car l'un des plus anciens tableaux que nous possédions de lui, la *Sainte Catherine recevant les stigmates*, dénote une évidente imitation du grand Ombrien.

[1] Le Pacchia naquit en 1477 : la date de sa mort est inconnue, mais il vivait encore en 1535.

Pl. 70.



Cl. Alinari.

PACCHIAROTTO. — LA VISITATION

Tableau d'autel à la Galerie Municipale, Sienne.



Cl. Alinari.

PACCHIA. — NATIVITÉ DE LA VIERGE

Oratoire de Saint Bernardin, Sienne.

Jeune homme, Beccafumi séjourna à Rome où il subit l'influence de Michel-Ange, influence que devait renforcer encore l'étude des œuvres de son plus grand disciple, Fra Bartolommeo. En 1518 il travaillait avec le Sodoma à l'Oratoire de Saint-Bernardin, mais le développement artistique de Domenico ne se ressentit guère de cette collaboration avec le maître piémontais : les deux artistes étaient de tempéraments trop opposés ; le plus jeune garda sa fidélité au grand Florentin : disciple de l'école du maître de la Sixtine, — influencé légèrement par Raphaël et peut-être aussi, nous semble-t-il, par Andrea del Sarto, — il resta attaché dans l'ensemble à l'idéal artistique qu'il avait embrassé à Rome.

Beccafumi reçut de nombreuses commandes du clergé et de l'État : il exécuta dans la salle du Consistoire, au Palais public, des fresques qui lui valurent des louanges sans réserve de son ami, Giorgio Vasari ; à l'occasion du voyage mémorable que fit Charles-Quint à Sienne, il fut chargé d'ériger, avec la coopération d'autres artistes, un arc de triomphe, ainsi qu'une statue équestre colossale en l'honneur de l'Empereur. Nous serons amenés au chapitre suivant à parler de ses nombreuses compositions pour le pavement du Dôme. Peintre fécond comme son rival, le Sodoma, comme lui, Beccafumi produisit des œuvres de valeur inégale; mais, à part cela, les deux artistes étaient très dissemblables. Beccafumi ne laissa guère jamais percer de lueur de génie. Sa carrière rappelle celle de ces braves jeunes gens dont on propose en exemple la biographie aux enfants. Honnête et industrieux, des rêves esthétiques qu'il était incapable de réaliser hantaient cet artiste de peu d'envergure ; néanmoins par son « soin particulier apporté aux commandes » et l' « exécution rapide des ordres », pour employer le langage des affaires, ce fils de paysan s'éleva peu à peu à la

charge de peintre officiel de la République de Sienne. Tandis que le Sodoma jouissait d'une immense popularité parmi les jeunes et l'élément frivole, Beccafumi possédait l'estime des bourgeois grisonnants et sérieux : ils se méprisaient de bon cœur l'un l'autre ; et nous avons la conviction que la biographie de Bazzi par Vasari reflète en partie l'amertume de Beccafumi. Il ne semble pas douteux qu'à la façon de certaines gens respectables, le petit Siennois murmura sur son rival, à l'oreille avide de racontars de l'auteur des *Vies des Peintres*, des histoires fielleuses et exagérées qu'il ne se serait pas avisé de rapporter ouvertement.

Beccafumi peignit beaucoup trop ; il a laissé, dans le nombre, des œuvres bien incohérentes : plus florentin que siennois, au point de vue artistique, il se souciait peu de la beauté picturale : ses créations sont généralement déplaisantes, son coloris souvent peu heureux. En outre, ainsi qu'en témoignent ses incrustations à la cathédrale de Sienne, il était assez dénué du sens de ce qui est artistiquement approprié. Ce ne fut certainement pas un grand décorateur, mais il s'appliqua beaucoup à bien rendre les formes, prenant aussi un intérêt intelligent à la question des valeurs. Dans mainte de ses compositions on trouve des exemples saisissants de « la ligne qui donne le modelé ». Certains de ses tableaux marquent aussi des tentatives, ambitieuses mais non complètement vaines, pour rendre des effets de lumière difficiles. Toutefois il fallait que l'artiste fût un présomptueux guindé, dépourvu du sens de l'humour et de sens critique envers lui-même, pour perpétrer ces ridicules essais de clair-obscur en marbres incrustés, du pavement du Dôme de Sienne, qu'un clergé avisé ne découvre que pendant le mois du *Palio*, lorsque tout le monde est d'humeur plus indulgente.

L'œuvre de Beccafumi a souffert des défauts de ses qualités : certaines esquisses en couleur, que nous avons vues, nous ont convaincu qu'un peu moins méticuleux et moins industrieux, il aurait fait un meilleur artiste. Ses fresques les mieux réussies sont les plafonds d'une salle du palais Bindi-Sergardi à Sienne ; son meilleur tableau d'autel, le *Saint Michel* de l'église du Carmel, également à Sienne.

La flamme expirante de l'art siennois jeta encore une lueur vive et pure avant de s'éteindre complètement. Au moment où allait tomber l'obscurité finale, cette lueur parut si éclatante que non seulement l'Italie, mais le monde d'alors en fut comme illuminé. Baldassare Peruzzi, le dernier maître à qui Sienne ait donné le jour, fut l'un des artistes les plus distingués de son temps. La versatilité de son talent l'égale à son devancier Francesco di Giorgio ; mais, s'il dépassait, au point de vue artistique, son grand prédécesseur, il montra moins d'originalité dans le génie militaire.

L'œuvre architectural de Peruzzi l'emporte de beaucoup en valeur sur son œuvre pictural, et pourtant ses décorations en couleurs, toujours charmantes, dénotent souvent un art consommé. Il possédait précisément les qualités artistiques manquant à Beccafumi : décorateur hors pair, il se distinguait par un sens affiné de ce qui est artistiquement approprié. Les plafonds en fresque de la Galerie de Galatée à la Farnésine et ses compositions à Belcaro, près de Sienne, sont de superbes morceaux décoratifs.

Après avoir imité d'abord Pintoricchio, il subit l'influence du Sodoma et finalement celle de Raphaël qui devait être la plus profonde et la plus durable ; mais l'étude de l'antique lui en apprit davantage que l'enseignement d'aucun maître de son temps. Jeune homme, il dessina, à Sienne, le groupe des *Trois Grâces*, maintenant

à la Bibliothèque Piccolomini, qu'il reproduisit au palais Chigi, à Rome : pendant son séjour dans la Ville Éternelle il se plongea dans l'art classique, imprégnant sa mémoire et son imagination des belles formes de la sculpture antique : toutes ses œuvres postérieures portent la marque de ses études à Rome.

Revenu à Sienne en pleine maturité, il fut nommé architecte de la République qui lui confia des travaux variés, mais surtout la construction et reconstruction de forteresses et ouvrages de défense. Quant à ses peintures de la dernière époque, à Sienne, elles décèlent les mêmes caractères que celles qu'il a laissées à Rome.

L'œuvre entier de Peruzzi dénote ce don architectonique, ce sens de la coordination et de la proportion de toutes les parties, dont rien, dans une œuvre d'art, ne saurait réellement compenser l'absence. L'harmonie régna dans son œuvre comme dans sa vie, l'harmonie qui engendre une quiétude honorable : ni l'un ni l'autre ne fut déchiré par un schisme intérieur. Peruzzi ne poursuivit pas un idéal hors de sa portée : ses élans furent calmes, ses rêves, réalisables ; pourtant, cette modestie ne se traduisit pas chez lui par de la médiocrité. Génie éminemment sain et radieux, il se voyait soi-même, il voyait les hommes et les choses sous leur vraie perspective. A l'abri des orages du doute, des convoitises et de l'égoïsme, il atteint presque, dans sa simplicité, la largeur, la dignité, l'allégresse sereine de l'art grec. Il contraste aussi étrangement avec le Sodoma, vain, déséquilibré, passionné, qu'avec le respectable et médiocre Beccafumi. Le Sodoma fut, en somme, plus siennois de tempérament que piémontais ; Beccafumi, par ses tendances artistiques, plus florentin que siennois : différant curieusement de ses concitoyens les plus typiques, Peruzzi semble plutôt un Grec qu'un Italien du *Cinquecento*.

Domenico Beccafumi et Baldassare Peruzzi furent les derniers peintres siennois de quelque valeur. A peine le premier venait-il de mourir que retentissaient déjà les sonneries de trompettes annonçant la lutte suprême de Sienne. La Muse de la peinture persiste parfois à inspirer un malheureux qui se débat, mais ne séjourne jamais longtemps chez un peuple pauvre. L'exemple de Rome et de l'Angleterre a montré, il est vrai, qu'une nation peut être puissante et riche, sans exceller pourtant dans le domaine artistique ; mais, si l'art n'habite pas toujours chez les riches, il ne s'attarde pas en des lieux d'où la richesse est absente. L'art, dans un pays, est surtout un hôte des beaux jours ; si la pauvreté entre par la porte, il s'enfuit par la fenêtre. « Je ne prête qu'aux riches », telle est sa cruelle devise. Lorsque Dieu détourna d'elle son visage, lorsque Sienne supplia en vain la Vierge d'intercéder pour elle dans la lutte suprême, la Muse et ses fidèles l'abandonnèrent à sa désolation.

On s'est souvent demandé pourquoi les maîtres siennois du *Trecento* n'eurent pas de successeurs dignes d'eux ; on a essayé de diverse façon d'expliquer la disette de peintres de valeur dont a souffert Sienne à partir du milieu du XIVe siècle.

Certains voient la cause de cette stérilité dans le fait que Sienne n'entra pas en contact avec le mâle génie de Donatello, et l'on a l'impression, à les lire, qu'elle resta à l'écart du mouvement qui procède des grands sculpteurs du *Quattrocento*. Ces critiques oublient que Donatello travailla en personne à Sienne, ne laissant pas d'exercer quelque influence sur ses sculpteurs, et que Jacopo della Quercia, — de tous les promoteurs de ce mouvement, le plus viril, celui qui inspira le plus les peintres, — était lui-même siennois.

D'autres attribuent la stagnation de l'école siennoise

aux mesures protectionnistes provoquées par ses propres membres et visant à entraver l'établissement d'artistes étrangers à Sienne. En réalité ces dispositions n'étaient nullement prohibitives pour les maîtres qui avaient quelques ressources d'argent, sans compter qu'on ne les appliquait pas strictement ; en outre, plus d'un État italien éleva des barrières analogues, sans qu'il en soit résulté grand dommage pour leurs écoles respectives.

D'autres encore déclarent que la peinture siennoise ne fit pas de progrès parce que ses maîtres s'adonnaient spécialement à l'illustration, au lieu que les Florentins portaient tout leur effort sur le rendu des formes. On pourrait difficilement, à notre avis, émettre opinion plus éloignée de la vérité. Les plus éminents peintres siennois du *Quattrocento* se consacrèrent moins à l'illustration, il s'en faut de beaucoup, que leurs contemporains de Florence, qui furent tous autre chose que de simples artistes. En effet, dès la disparition des disciples immédiats des Lorenzetti, l'élément purement littéraire ou documentaire se réduit à de très minces proportions dans l'art siennois. Matteo di Giovanni et Neroccio condescendent rarement à l'anecdote, à la figuration de simples faits. Leur principal but n'est pas l'illustration exacte comme pour Andrea del Castagno et Uccello et parfois même pour le grand Michel-Ange. Ce ne furent pas non plus des illustrateurs littéraires comme Botticelli, des illustrateurs de sujets archéologiques comme Filippino Lippi ou théologiques comme, à l'occasion, Fra Angelico ; ni même des journalistes du pinceau comme Benozzo Gozzoli et Ghirlandajo. Ils visaient un but décoratif bien défini, qui généralement dominait leurs œuvres.

Comment se fait-il alors que Florence, malgré la déviation du sens artistique de ses enfants, ait produit tant de grandes compositions, tandis que Sienne ne donna au

monde qu'un nombre restreint de peintures de premier ordre ?

En premier lieu, Sienne n'avait pas de surplus d'énergie à consacrer à l'art. Dans une race, comme chez les individus, les réserves d'énergie sont limitées : si on la dépense dans un sens avec profusion, il n'en reste pas à employer ailleurs. Or, au xve siècle, durant la seconde grande période de l'art toscan, toute la vitalité de Sienne s'épuisa dans les luttes des factions. Florence, il est vrai, ne fut pas exempte de guerres intestines ; mais, dans les premières années du *Quattrocento*, les Albizzi réussirent à établir un semblant d'ordre, et, après une courte période de troubles, les Médicis fondèrent un gouvernement fort qui subsista jusqu'à la dernière décade du siècle. De cette façon, pendant des laps de temps prolongés, les Florentins furent libres de consacrer leurs énergies au commerce et aux arts.

Sienne, en outre, était moins riche que Florence ; et elle ne comptait qu'un petit nombre de citoyens assez pourvus de biens et de loisir pour se faire les généreux protecteurs des peintres. Plusieurs grands artistes de Sienne, au xve siècle, des maîtres aussi éminents que le Vecchietta, Sano di Pietro et Benvenuto di Giovanni, furent toujours en mal d'argent et durent accepter, par besoin, maintes commandes qu'ils auraient volontiers déclinées.

Enfin Sienne n'eut pas la chance de posséder un génie indépendant, faisant époque, comme Masaccio, qui suggérât aux autres des idées artistiques nouvelles ; ses artistes s'en tinrent délibérément au vieil idéal décoratif siennois, celui du dernier grand chef d'école, Simone. A la fin, les séductions de Pintoricchio et du Sodoma la détournèrent bien du sanctuaire où elle avait si longtemps rendu un culte, mais ce changement survint trop tard ;

elle avait perdu depuis longtemps la vigueur de la maturité. L'œuvre de ses derniers artistes dénote généralement l'esprit d'imitation, la beauté tant soit peu anémiée et académique qui caractérise les époques de décadence [1].

[1] Nous recommandons aux personnes désireuses de pousser plus avant l'étude de l'école siennoise de peinture, la lecture des ouvrages suivants : Crowe et Cavalcaselle, *History of Painting in Italy*, nouvelle édition, Londres, Murray, 1906-1908, vol. I, II et III, surtout ce dernier ; Berenson, *Central Italian Painters of the Renaissance*, New-York, Putnam, 1909 ; Douglas, *Illustrated Catalogue of Pictures of Siena*, Burlington Fine Arts Club, 1904 ; Douglas, *The Exhibition of Early Art at Siena*, dans le *Nineteenth Century and After*, de novembre 1904 ; et divers articles sur des peintres siennois et leurs œuvres, dans le *Burlington Magazine* et la *Rassegna d'Arte*, de B. Berenson, G. Cagnola, Langton Douglas, G. de Nicola, Lucy Olcott et Perkins F. Mason Perkins.



Cl. Alinari.

BECCAFUMI. — SAINT MICHEL
Tableau d'autel de S. Maria del Carmine, Sienne.



Cl. Alinari

DOMENICO DI NICCOLO. — LE ROI DAVID CHANTANT LES PSAUMES

Détail du pavement de la Cathédrale de Sienne.

CHAPITRE IV

LES ARTS MINEURS A SIENNE

On ne saurait s'étonner qu'un peuple dont l'idéal décoratif résidait dans une somptuosité hiératique, aimant les riches couleurs et les substances précieuses, et dont les artistes témoignèrent d'une délicatesse et d'un raffinement particuliers dans la perfection du détail, ait excellé dans ces arts secondaires qui rehaussent la beauté et l'agrément de la vie civilisée. Sienne produisit de grands orfèvres, artisans habiles qui ciselèrent couronnes et calices pour les empereurs et les papes; des miniaturistes hors pair, comme ce peintre dont le pinceau fixa la vision du poète évoquant la beauté de sa dame. Les Siennois professaient un goût tellement vif pour les surfaces splendidement revêtues qu'ils firent décorer par leurs artistes les pavements de leurs édifices religieux, les uns dans un style approprié et beaux, ceux des *vasai* de la chapelle Bichi et de l'Oratoire de Sainte-Catherine; les autres mal adaptés à leur but, mais pleins de magnificence, comme ceux de Beccafumi et de ses continuateurs.

Parlons d'abord de l'orfèvrerie. Déjà au temps de Montaperti le renom des orfèvres de Sienne dépassait de beaucoup les limites de son *contado*. Ce furent des artistes siennois qui exécutèrent plusieurs des délicieuses pièces qui ornaient la sacristie de Sant' Jacopo à Pistoie, la *sagrestia dei begli arredi* célébrée par Dante. Vers 1260, Maestro Pace di Valentino, artiste distingué de Sienne,

cisela un calice et diverses pièces splendides pour le trésor de la même église[1].

Mais le siècle de Duccio fut la belle époque des orfèvres siennois. Lando di Pietro, destiné à devenir un des plus grands architectes de l'Italie débuta, ainsi que nous l'avons vu, dans la carrière artistique, comme artisan de métaux précieux : orfèvre de l'empereur Henri VII, il cisela sa couronne impériale. L'orfèvre de la cour papale était également à cette époque un Siennois : de l'année 1307 à l'année 1320, Magister Torus de Sienne travailla à Avignon ; pendant une partie de ce laps de temps tout au moins, il fut le *serviens armorum* du Souverain Pontife[2].

Le dernier du grand trio d'orfèvres siennois qui fleurit dans la première moitié du XIVe siècle fut Ugolino di Vieri, l'artiste consommé à qui nous devons le tabernacle de la cathédrale d'Orvieto, œuvre qui atteste encore le juste renom des artisans siennois adonnés alors au travail des métaux précieux.

Dès le milieu du *Trecento*, cet art commença, comme les autres, à décliner ; cependant Sienne conservait encore son rang parmi les centres d'orfèvrerie les plus importants de la péninsule. Pendant dix-huit ans, de 1367 à 1385, Giovanni di Bartolo fut orfèvre de la cour pontificale : il cisela pour le pape, outre la rose d'or, calices, effigies et encensoirs[3].

Au XVe siècle, Giovanni Turini, Goro di Neroccio et Francesco d'Antonio exécutèrent de belles pièces, en or, en argent et en émail, pour les églises de Sienne. Des spé-

[1] Zdekauer, *Opere d'Arte senese a Pistoia*, *Bull. sen. di stor. patr.*, ann. VIII, 1901, fasc. I, pp. 176, 177.

[2] R. Davidsohn, *Un orafo senese ai servizi di Papa Giovanni XXII*, *Bull. sen. di stor. patr.*, ann. VIII, 1901, fasc. I, pp. 141-143 ; — Faucon, *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire*, Paris 1882, pp. 40 et 74.

[3] Borghesi et Banchi, *Nuovi Documenti*, etc., pp. 38-47.

cimens de l'habileté de ces différents artistes sont parvenus jusqu'à nous. Giovanni Turini et son père Turino collaborèrent avec della Quercia aux fonts baptismaux de San Giovanni : ils en modelèrent deux bas-reliefs, la *Nativité de saint Jean-Baptiste*, *Saint Jean-Baptiste dans le Désert*, et trois statuettes : la *Charité*, la *Justice* et la *Prudence*. Giovanni restaura aussi le tabernacle d'Ugolino di Vieri à Orvieto et exécuta les bénitiers de la chapelle du Palais public, ainsi que de la sacristie du Dôme, superbes témoignages de son art. Goro cisela la statuette de la *Force*, pour les fonts de San Giovanni, ainsi que les reliquaires de l'hôpital de Sienne et de la cathédrale de Massa. Francesco d'Antonio, habile à travailler l'émail comme Giovanni Turini, coula, sur la commande de l'Œuvre de la cathédrale, une châsse splendide destinée à contenir le bras de saint Jean-Baptiste et une autre, moins riche, pour recevoir les reliques de saint Bernardin, au couvent de l'Observance.

Au XVIe siècle, cet art, depuis longtemps en décadence à Sienne, y fut de moins en moins pratiqué. Francesco Castori, cité par Benvenuto Cellini, et l'ami de Vasari, Giuliano di Niccolo Morelli, n'étaient à cette époque que d'indignes successeurs des grands orfèvres siennois du *Trecento*.

Nous avons déjà dit un mot des sculpteurs sur bois de Sienne. Aux XIIIe et XIVe siècles, sculpteurs et marqueteurs siennois exécutèrent d'importants travaux dans la cathédrale d'Orvieto, mais ce n'est que dans les cent cinquante dernières années de son indépendance que Sienne atteignit l'apogée dans les deux arts de la sculpture sur bois et de l'incrustation. Ses plus grands artistes furent Domenico di Niccolo, Pietro del Minella, élève favori de Jacopo della Quercia, et Antonio Barili. Dome-

nico exécuta les belles stalles qui ornent la chapelle du Palais public. Pietro del Minella et ses frères sculptèrent les statues de bois actuellement dans le chœur de San Martino et les stalles de la chapelle de l'hôpital. Antonio Barili, que son neveu, Giovanni, aidait dans ses travaux les plus importants, dépassa tous ses prédécesseurs siennois. Les Barili prennent rang en effet parmi les plus excellents sculpteurs sur bois que l'Italie centrale ait produits. Plusieurs des œuvres les plus importantes d'Antonio ont malheureusement péri : des sculptures qu'il exécuta au Palazzo del Magnifico, il ne subsiste que huit pilastres, d'un travail délicat, maintenant au Musée de Sienne ; des décorations pour la chapelle Saint-Jean du Dôme, seuls quelques fragments ont survécu ; mais la tribune et le buffet de l'orgue, dans la cathédrale, avec les quelques reliques de ses chefs-d'œuvre perdus suffisent à nous montrer quel grand artiste il était. L'œuvre de Barili possède les mêmes qualités de délicatesse décorative que les frises et les piliers de Lorenzo di Mariano : Antonio Barili fut le Marrina de la sculpture sur bois.

Son neveu, Giovanni, exécuta plusieurs portes et sièges pour les Chambres du Vatican, ainsi que les stalles de la chapelle des papes Nicolas V et Léon X.

On conçoit facilement que l'art de la miniature ait été très florissant à Sienne. Les miniaturistes byzantins de la dernière époque furent les ancêtres de l'école siennoise de peinture dont les maîtres ne négligèrent jamais complètement l'art duquel procédait le leur. Simone Martini et Lippo Memmi étaient des peintres de miniatures : c'est sur le vélin que Simone traça les traits de Laure, et l'on voit encore une page enluminée par lui dans un manuscrit de Virgile à l'Ambrosienne. La collégiale de San Gemignano conserve un livre de chant orné de minia-

tures de l'école de Lippo Memmi; mais le plus grand miniaturiste de métier à qui Sienne ait donné le jour à cette époque fut Niccolò di Ser Sozzo Tagliacci. Il ne reste qu'une seule peinture connue de lui, mais c'est une des œuvres les plus délicates de l'école de Duccio : elle se trouve sur la première page du *Caleffo dell' Assunta* à l'Archivio di Stato de Sienne, et représente l'*Assomption de la Vierge*. Un chœur d'anges d'une beauté réellement céleste environne la Madone qu'entoure une *mandorla*[1]. Pour la grâce exquise de la ligne et la fraîcheur en quelque sorte florale du coloris, cette miniature n'est égalée par aucune œuvre toscane analogue de cette époque.

Au XIVe siècle, Sienne posséda une école considérable de miniaturistes. Le plus grand fut Sano di Pietro qui décora des livres de chant, conservés à la Bibliothèque Piccolomini et à l'Œuvre de la cathédrale, ainsi qu'à Chiusi. Au Musée de Bologne se trouve un volume enluminé, sans attribution d'auteur, et que nous n'hésitons pas à considérer comme un bon spécimen du talent de l'artiste. Son élève Pellegrino di Mariano se consacra aussi beaucoup à ce genre de travaux.

Giovanni di Paolo montra plus de talent sur le vélin qu'en employant la détrempe; son élève, Guidoccio Cozzarelli, exécuta aussi des miniatures, dans sa manière anguleuse et contournée. Au XVIe siècle, l'élève du Sodoma, Bartolommeo Neroni, dit le Riccio, peignit des miniatures que l'on voit en partie sur quatre livres de chant, à la Bibliothèque municipale de Gênes.

La mosaïque ne fut jamais très pratiquée à Sienne; par contre, celle-ci produisit plusieurs verriers distingués.

[1] Gloire en forme d'amande (*mandorla*.)

Le meilleur, au XIV[e] siècle, fut Giacomo di Castello, qui exécuta la rose au-dessus du grand autel du Dôme, une grande verrière à San Francesco de Pise et les vitraux de la chapelle des Guidalotti à Santa Croce de Florence. Au XV[e] siècle, se succédèrent un certain nombre d'artistes verriers qui décorèrent de vitraux les églises et palais de Sienne et des villes voisines, dans la vieille manière italienne, mais il ne subsiste plus grand'chose de leur œuvre. Au siècle suivant, un artiste d'un réel talent, Pastorino Pastorini, parut à Sienne : initié par un maître français distingué qui mourut à Arezzo, on retrouve, dans son œuvre, certaines qualités des plus beaux vitraux de l'époque. On voit encore, de lui, une œuvre remarquable, à Sienne : le grand vitrail circulaire de la façade du Dôme, qui représente l'*Institution de la Sainte Eucharistie*, est dû au futur médailliste. Pastorini exécuta en outre les vitraux de la Salle royale, au Vatican, d'après les cartons de Pierino del Vaga.

Pastorino Pastorini fut le seul grand médailliste de Sienne. A la fin de sa vie, se consacrant presque entièrement à cet art, il exécuta un nombre considérable de médailles à effigies pour la maison d'Este, les Farnèse et les Médicis : il en modela une telle collection que Vasari disait de lui qu'il « avait portraituré le monde entier ». Son œuvre n'a pas la vigoureuse dignité qui caractérise celui des grands médaillistes du XV[e] siècle, Vittore Pisano, Sperandio et Pasti ; néanmoins ses portraits ont un charme qui leur appartient en propre. Bien dessinés et d'un beau fini, ils ont une grâce et, à l'occasion, une pénétration qu'on chercherait en vain dans maintes œuvres plus puissantes.

Nous avons réservé pour la fin les deux arts mineurs

qui furent cultivés à Sienne de la façon la plus générale et la plus continue : celui des incrustations de marbre et celui de la céramique.

On trouve bien en diverses parties de l'Italie des pavements ornés de sujets exécutés en marbres de différentes couleurs; mais celui de la cathédrale de Sienne constitue le spécimen le plus important, tant au point de vue matériel qu'artistique, de ce genre de travail[1]. S'il faut en croire Vasari, Duccio serait le premier grand artiste qui aurait dessiné des *graffiti* pour le pavement du Dôme : on ne saurait appuyer ou démentir l'assertion du biographe, mais les documents semblent prouver que les Siennois ne songèrent à enrichir de décorations leur vieille cathédrale que lorsqu'ils eurent décidément abandonné leur projet d'en édifier une grande.

L'un des plus anciens détails de ce pavement, le cercle contenant l'emblème de Sienne, la louve et les jumeaux, encadré de ceux des cités vassales, fut exécuté en 1373 : c'est la seule véritable mosaïque subsistant encore dans le dallage de la cathédrale. Mettant donc à part ce travail, nous pourrons, suivant en cela M. Lewis Day[2], répartir les autres motifs, tous composés de marbres incrustés, en trois grandes périodes : la période de la silhouette, celle de la couleur et enfin celle du clair-obscur.

La première, celle de la silhouette, commençant vers 1372, dura environ un siècle. A cette époque les artistes découpent les figures en marbre blanc sur fond noir, ou sur fond partie rouge, partie noir. Les lignes dessinant les plis des draperies ou les traits des visages sont gravées dans le marbre blanc et incrustées de stuc

[1] L'ouvrage de M. Hobart Cust, *The Pavement Masters of Siena* (Bell, Londres, 1901) expose avec clarté l'histoire documentaire du pavement.

[2] Cf. ses deux très remarquables articles dans le *Magazine of Art* de 1894, intitulés *The Wonder of Siena*.

noir. Parmi les plus anciennes compositions de cette période, signalons les cinq *Vertus*, figures symboliques, logées dans des *tondi* à foliations gothiques qui ornent le pavement du déambulatoire. D'un dessin simplifié, elles n'emploient que du marbre blanc et noir; aucun essai d'indication de relief. La *Sagesse* et la *Justice* sont les meilleures de la série ; en tant que décorations de pavement, elles nous semblent du reste beaucoup mieux répondre à leur objet que les compositions voisines, plus ambitieuses, de Beccafumi.

A la même période, mais un peu plus tard, appartient une suite de sujets tirés de l'Ancien Testament, qui décore le degré immédiatement en avant du grand autel. Ils furent exécutés en 1423 et 1424, et en partie sous la direction de Domenico di Niccolò. Celui du milieu, *Le roi David chantant les psaumes*, n'est pas dénué d'un certain charme naïf; aucun essai de relief : l'artiste ne cherche son effet que dans la matière employée, la beauté du dessin ornemental et l'arrangement des masses de noir, de blanc et de rouge. Dans les compositions de la seconde moitié de cette période, nous voyons apparaître le marbre rouge au premier plan, en bas, tandis que le fond, au-dessus, reste noir. En tête de cette catégorie vient le roi David. L'une des plus remarquables de tout le pavement est l'*Empereur Sigismond* de Domenico di Bartolo, œuvre à laquelle nous avons déjà fait allusion dans un précédent chapitre. L'Empereur, assis sur un trône élevé, est abrité par un dais classique que soutiennent des colonnes à chapiteaux ioniques. C'est l'un des plus anciens exemples d'un sujet pictural où figurent des chapiteaux de cet ordre que Michelozzo venait de réintégrer dans l'architecture italienne[1]. Toute la com-

1. Douglas, *Fra Angelico*, Londres, G. Bell and Sons, 1900, pp. 76, 77.

position est d'ailleurs classique, d'inspiration comme de détail ; simple, digne, presque sévère, on a peine à la croire l'œuvre de l'artiste qui peignit les fresques de Santa Maria della Scala.

Non moins admirable est la *Mort d'Absalon*, sa voisine. Toute la composition est d'un dessin excellent et éminemment décorative. Les masses sont bien disposées et le feuillage des arbres traité avec beaucoup de bonheur; aucun réalisme déplacé ou vulgaire dans ce tableau. C'est exactement ce qu'aurait pu concevoir Aubrey Beardsley, s'il s'était rendu coupable d'un acte aussi anti-esthétique que de dessiner un sujet à figures pour un pavement.

Une des dernières œuvres de la période de la silhouette fut la *Délivrance de Béthulie*. Cette composition, exécutée en 1473 et dessinée peut-être par Francesco di Giorgio, met en lumière de façon frappante la difficulté que comporte l'exécution en silhouette d'un sujet, avec le seul marbre pour moyen d'expression. Le dessin, quoiqu'admirable à bien des égards, est très confus ; la *Délivrance de Béthulie* nous satisfait aussi peu au point de vue décoratif que pour la façon dont elle rend le sujet traité.

Cette difficulté n'échappa pas aux deux grands artistes qui exécutèrent ensuite les morceaux les plus importants du pavement : ils s'efforcèrent, chacun par des moyens différents, de la surmonter. En composant les *Sept âges de l'Homme*, Federighi renonça sagement à faire un grand tableau. Revenant aux méthodes décoratives employées par les premiers maîtres du déambulatoire, il se contenta de représenter une série de figures typiques isolées, chacune dans un médaillon ornemental : les fragments de son œuvre, exposés maintenant à l'*Opera* du Dôme, comptent parmi les meilleures décorations du pavement.

Matteo di Giovanni se rendit également compte de la difficulté que l'on éprouve à composer en marbre blanc et noir seulement un tableau non dépourvu de qualités décoratives. Pour obtenir une plus grande netteté de lignes et plus de beauté matérielle, il adopta une autre méthode : recourant largement à l'emploi de marbres de teintes variées, le tableau devint pour lui une combinaison compliquée de couleurs. Matteo fut ainsi l'initiateur de la deuxième période du pavement. Son *Massacre des Innocents* est une belle œuvre caractéristique. La scène se déroule sous une arcade de marbre, dont les colonnes sont jaunes, les arcs et les pilastres blancs; des figures fouillées, en blanc et en couleurs, décorent la frise qui règne au-dessus de l'arcade. Le fond est toujours noir et le premier plan rouge. Les personnages, dans la scène principale, sont encore, pour la plupart, blancs, mais, de place en place, des draperies jaunes, grises et rouges viennent admirablement rompre la monotonie de la tonalité générale. Matteo, avec beaucoup de sagesse, s'abstint presque complètement de donner du relief aux personnages : il ne gâta pas la surface du marbre par des hachures d'ombre. Il usa si discrètement de son procédé qu'il nous réconcilie presque avec ce mode de décoration pour un pavement.

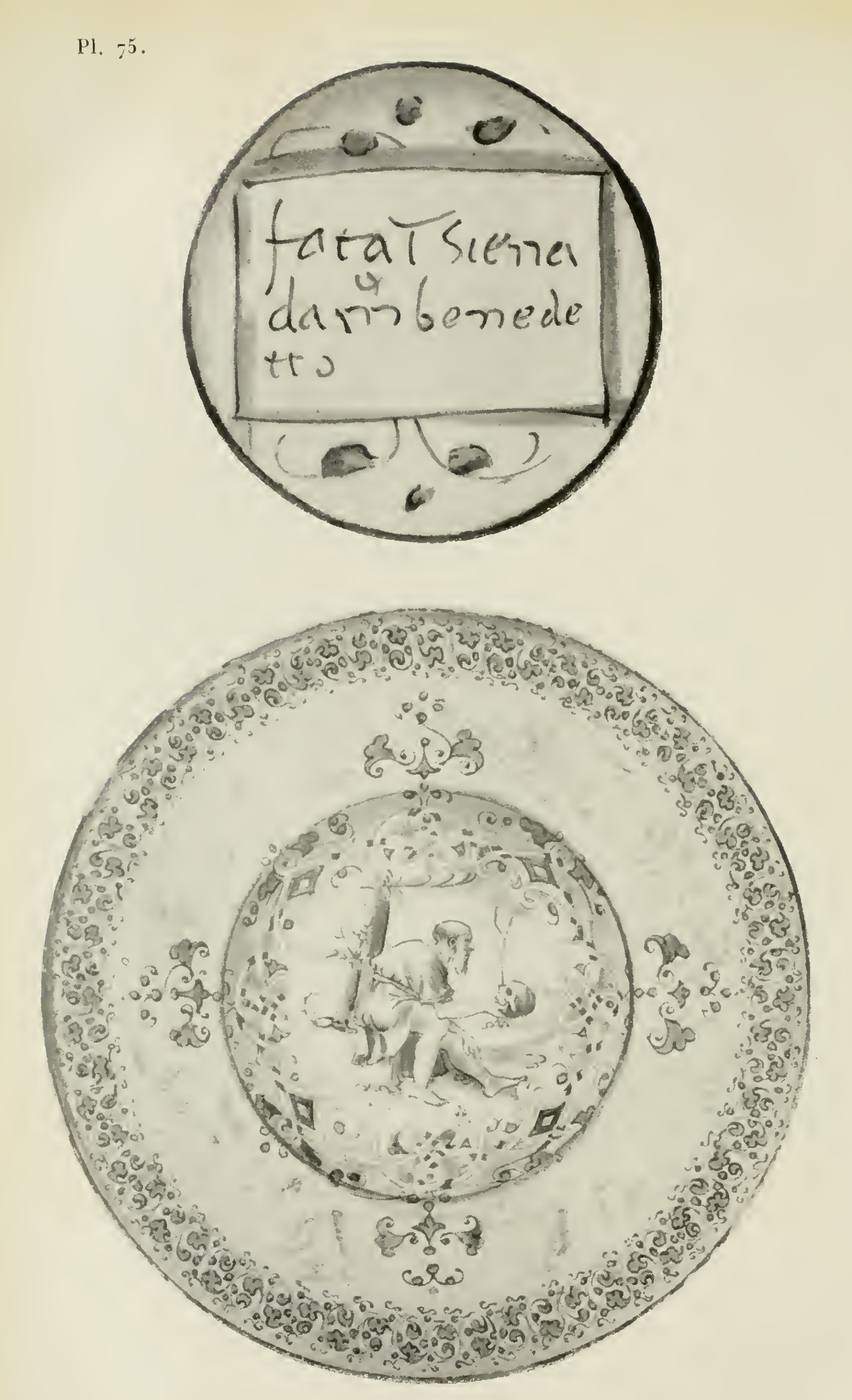
Matteo exécuta aussi, quelques années plus tard, pour la cathédrale, une Sibylle qui fait partie d'une série mise en place peu après sa grande composition. Les *Sibylles* constituent un retour momentané à la silhouette : le premier plan est rouge, à vrai dire, mais aucune autre couleur ne s'y ajoute. La *Sibylle* de Matteo est d'ailleurs l'une de ses œuvres les moins réussies.

A la même période appartiennent aussi la *Victoire de Jephté*, *Hérode*, ainsi que le *Vaisseau de la Fortune* de Pintoricchio. Cette dernière œuvre, — illustration allé-



Cl. Alinari.

PIETRO DEL MINELLA. — MORT D'ABSALON
Détail du pavement de la Cathédrale de Sienne.



BENEDETTO. — SAINT JÉROME AU DÉSERT

Majolique, Victoria and Albert Museum, Londres.

gorique compliquée, absolument caractéristique de cette époque et se rattachant à la même catégorie que la *Calomnie* et *Pallas et le Centaure* de Botticelli, — se distingue par de nombreuses et belles qualités. La figure nue de la *Fortune* est d'un heureux dessin, de même que certaines lignes dans le petit groupe de philosophes qui ont déjà atterri sur l'*Ile de la Sagesse*. Les draperies largement traitées, des touches de couleurs jetées avec beaucoup d'art, l'absence d'ombres abîmant la surface du marbre, font de cette composition une des plus belles œuvres de la meilleure époque du pavement : elle est digne du grand artiste dont elle est signée.

La décadence de l'incrustation du marbre commença avec Beccafumi. Ce maître était, nous l'avons déjà noté, singulièrement dépourvu de qualités architectoniques et en particulier du sens de ce qui est artistiquement approprié. Nous employons à dessein le mot sens, car il ne *sentait* pas que, si l'on peut figurer des personnages en relief et des illusions de perspective dans un sujet mural, ces mêmes effets ne sauraient convenir à la décoration d'un pavement.

Conscient de la difficulté éprouvée à rendre un sujet compliqué en n'employant que les deux marbres blanc et noir, si l'on ne recourt qu'au trait, et de celles que l'on rencontre en adoptant le procédé plus récent consistant à composer son sujet avec des marbres de diverses nuances, il se décida à entreprendre de grandes gravures, en cherchant à donner du relief aux figures, à obtenir des effets de clair-obscur, et à mettre figures et paysage dans leur vraie perspective. D'abord, dans ses compositions hexagonales, dont la série représente l'*Histoire d'Élie*, il ne recourut que modérément aux ombres, bien que, même dans ce premier travail, il essaie de donner l'illusion de l'espace. Mais dans l'*Histoire de*

Moïse, dans le sujet correspondant, ainsi qu'autour du maître-autel, il défie tous les principes de l'adaptation décorative. On dirait que Beccafumi avait complètement perdu de vue qu'il composait une décoration de pavement : traitant le marbre avec le plus profond mépris, il profane la beauté de sa surface, l'éraille et y griffonne dans tous les sens des hachures. Il s'applique donc à graver une grande composition sur une substance qui ne convient pas à ce travail et pour occuper un emplacement où ce genre de décoration semble singulièrement hors de saison.

On a manifesté mal à propos tant d'admiration devant l'œuvre de Beccafumi que nous tenons à expliquer pourquoi nous la considérons comme un monument d'ingéniosité et d'habileté gâchées en pure perte. En premier lieu, en admettant que l'on puisse faire figurer des compositions à personnages dans une ornementation de pavement, on ne devrait se servir de ceux-ci que comme éléments du décor. Lorsque l'on cherche en effet à donner du relief aux personnages dans un tableau, on vise à procurer à nos sens l'illusion de leur réalité ; de même en ce qui concerne la perspective, pour laquelle le cadre fait l'effet d'une fenêtre trouant le mur : mais ni la sensation de marcher sur des êtres vivants ni celle d'enjamber la profondeur d'un paysage ne sont compatibles avec la dignité de l'art et en particulier d'un pavement d'église. Ce genre de décoration ne devrait donc jamais chercher à réaliser l'impression du volume ni de la rondeur.

D'autre part, la tentative consistant à vouloir représenter des effets de lumière et d'ombre dans une composition de marbres de couleur était fatalement vouée à l'insuccès. Beccafumi recourut à deux procédés pour rendre les ombres : tantôt il couvre le marbre de hachures, tantôt il combine des taches de marbres gris

et vert, deux méthodes également mauvaises : en striant la surface du marbre d'un réseau de traits, l'artiste sacrifie la beauté de la pierre à la réalisation d'un but sans valeur artistique ; en employant des morceaux de marbre gris ou vert pour figurer les ombres, il obtient des effets tout bonnement comiques. Dans *Moïse frappant le rocher*, et dans plusieurs autres scènes, certains personnages, dont le visage est supposé dans l'ombre, ont l'air de nègres mauvais teint.

Un pavement devrait toujours, nous le répétons, rester absolument plan et conventionnel. La simplicité et la beauté du décor, la richesse et l'harmonie de tons plutôt adoucis, voilà les qualités que doit rechercher l'artiste.

La portion exécutée par Beccafumi est un exemple regrettable d'un talent mal employé, et ce qui accroît nos regrets, c'est que certaines de ces compositions contiennent en partie ce qu'il a fait de mieux. Nulle part il n'a rencontré d'aussi admirables effets de ligne, nulle part ne trouvons-nous dans ses peintures de figures aussi bien dessinées. C'est ainsi que, faute du sens de l'adaptation de l'œuvre à sa destination, don indispensable chez l'artiste, plus que chez tout autre artisan, un talent, au lieu de procurer de belles jouissances à des générations sans nombre et d'immortaliser le nom de l'artiste, le perd à nos yeux.

On a proclamé le pavement de la cathédrale « la merveille de Sienne » ; on devrait plutôt, nous semble-t-il, l'appeler « l'erreur de Sienne », car c'est une erreur au point de vue artistique ou plutôt une accumulation d'erreurs. Mais c'est une erreur splendide. Et le pèlerin d'émotions esthétiques ne parcourra pas cette étendue aride de génie mal employé, sans découvrir çà et là des oasis délicieuses. Il n'éprouvera pas qu'ennui et

regrets dépités, mais mainte sensation de plaisir sans mélange.

Si l'on a fait trop de cas des pavements siennois, par contre l'importance de la céramique de Sienne n'a pas été estimée à sa valeur, tant s'en faut, même par ses propres enfants. Certaines autorités, comme M. Urbani de Gheltof, nous déclarent que jamais la cité aux collines ne posséda d'atelier de céramique d'art. D'autres, parmi lesquels des Faëntins patriotes, comme le professeur Argnani, imbus de ce *municipalismo* qui constitue un si sérieux obstacle à l'étude impartiale de tout ce qui se rattache à l'histoire et à l'art italiens, affirment que la faïence siennoise ne fut jamais qu'une fille tardive de Faenza et que celle-ci peut revendiquer tout l'honneur du peu d'œuvres de valeur que produisit cette progéniture éphémère. D'autres enfin, joignant à plus d'impartialité des connaissances plus étendues, ne mettent pas en doute que Sienne ait été effectivement à un moment donné un centre important de l'art de la majolique et qu'on y exécuta au *Cinquecento* de belles pièces ; mais, de l'origine et du développement de la céramique siennoise, ils n'ont, de leur propre aveu, que peu de chose à dire. « Presque tout ce que nous savons de l'histoire de la poterie primitive de Sienne, écrit M. Drury Fortnum, se lit sur les pièces conservées dans nos collections et musées. » Mieux encore, il suggère que la *fabbrica* siennoise dérive de celle de Cafaggiolo !

Nous livrant à des recherches personnelles à Sienne, et ayant quelque raison de présumer que sa céramique méritait d'occuper parmi les *fabbriche* importantes de majolique une place plus haute que celle qu'on lui avait jusqu'alors réservée, nous résolûmes de nous mettre en quête de nouveaux documents sur l'histoire de cet art :

les résultats de nos investigations furent plus considérables que nous n'aurions osé l'espérer[1]. Nous sommes maintenant en situation de fournir une théorie suffisamment cohérente de la céramique siennoise et de montrer que non seulement elle produisit des pièces d'un grand mérite, mais encore qu'elle fut l'une des plus anciennes et des plus fécondes d'Italie. A la lueur de cette documentation nouvelle, Maestro Benedetto, l'artiste qui exécuta cette belle assiette bleu pâle *a porcelan* qui est l'une des gloires de la collection de majoliques du Musée de South Kensington, devient autre chose qu'un simple nom ; d'autres grands artistes comme Giulio da Urbino se détachent plus nettement ; on discerne mieux l'origine et l'histoire de certains procédés, et l'on approche davantage de la solution de plusieurs problèmes se rattachant aux annales de ce bel art.

La céramique siennoise possède une longue histoire : dès le XIII[e] siècle, on légiférait à son endroit. Le statut de 1262 stipule que le Podestat veillera à ce que « *nullus Senensis, infra muros civitatis, habeat vel teneat aliquam fornacem, in qua aliqua vasa coquuntur videlicet coppi, urcei, et teghie, et pignatti, nel aliqua vasa* ». Il semble que les autorités siennoises soient bientôt revenues de leur rigueur, car, cinquante ans plus tard, nous trouvons les noms de plusieurs potiers de catégories diverses, *coppai, orciolai et pignattai*, possédant des ateliers dans la cité, et cinquante ans plus tard encore, nous constatons que les représentants de cet art formaient à l'intérieur des murs une corporation imposante : dans le livre des *Capitudini* des Arts de 1363, qui enregistre les noms des membres des ghildes ressortissant à la juridiction du

[1] Notre savant ami, le chevalier Alessandro Lisini, alors Conservateur des Archives siennoises, nous a prêté l'aide la plus obligeante dans nos recherches.

Tribunale della Mercanzia, nous relevons les noms de trente-trois potiers, en deux listes successives de dix-neuf et de quatorze membres. On a émis, non sans raison à notre avis, l'hypothèse que les dix-neuf premiers fabriquaient les pièces de plus belle qualité, tandis que les quatorze autres tournaient des vases de pâte plus grossière et destinés à des usages moins relevés.

Il n'est pas douteux que l'on fabriquait déjà à Sienne des faïences fines à une époque ancienne : nous trouvons représentés dans des tableaux siennois du *Trecento* plusieurs jarres et *alborelli*, des gourdes de pèlerins et des *boccali*, de bonne forme et décorés de peintures ; mentionnons par exemple une *Nativité de la Vierge* attribuée à Ambrogio Lorenzetti, au musée de Sienne (Salle VII, 16) et les *Noces de Cana* de Duccio, l'un des trente-six panneaux de son grand tableau d'autel. En outre, un document des Archives d'État, daté de 1298, contient des références à des poteries vernissées et peintes. D'ailleurs des fragments de poterie vernissée primitive, rappelant les vieilles pièces de Parme et de Faenza, ont été mis au jour de temps en temps, bien qu'on ne se soit pas livré à leur recherche systématique ; et il n'est nullement aventuré de leur attribuer une origine locale. Tous les matériaux se trouvaient ici sous la main ; des potiers d'autres villes, rapporte Passeri, venaient à Sienne, se fournir de la terre argileuse nécessaire à la fabrication de l'ancienne demi-majolique [1] ; enfin, au cours des quatre-vingts années qui suivirent la bataille de Montaperti, un grand mouvement d'art se poursuivait à Sienne, dont l'influence se décèle dans les poteries les

[1] Passeri écrit que la *terra di San Giovanni*, de Sienne, était bien supérieure à celle, pourtant renommée, de Vicence. Suivant la même autorité, c'est vers l'an 1300 qu'on en fit usage pour la première fois dans les poteries à l'est des Apennins.

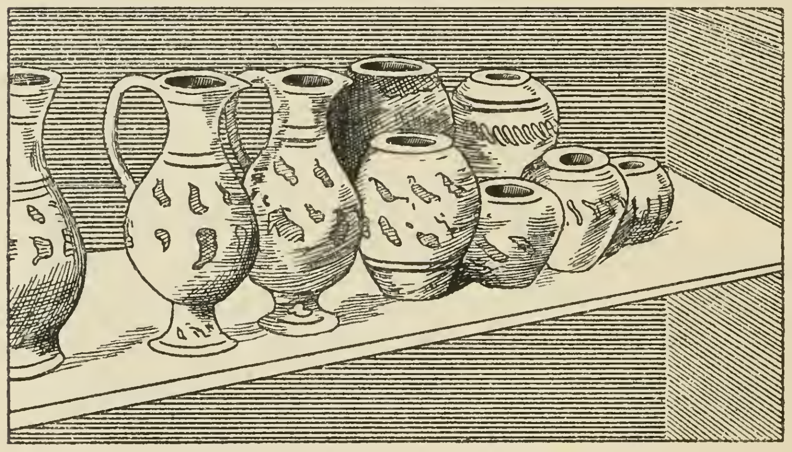
plus communes de cette époque, qui soient parvenues jusqu'à nous.

Et, dans ce temps-là, l'art ne fournissait pas exclusivement aux goûts luxueux des riches et des gens aisés : il ne dédaignait pas de travailler pour les humbles usages du peuple. Est-il donc vraisemblable que, dans une ville alors à la tête du progrès artistique, et où l'on pouvait facilement se procurer les matériaux nécessaires à la fabrication de faïences de qualité supérieure, les artistes céramistes soient restés réfractaires au grand élan artistique qui se dessinait dans tous les quartiers de la ville ? Il est vrai qu'on n'a découvert à Sienne qu'un petit nombre de fragments de demi-majolique, mais on ne les a jamais recherchés méthodiquement. Ajoutons que la ville ne possède pas de musée local d'arts décoratifs. Personne n'y a pour fonctions de réunir, en dehors des peintures, tous les objets d'art que l'on peut découvrir aux environs. Que de fois, lorsque la charrue, la bêche ou la pioche mettent au jour des faïences, des monnaies ou des marbres, le *contadino* ou le terrassier n'a-t-il pas réussi, en dépit des inspecteurs de l'État, à écouler ces objets à de petits marchands qui, à leur tour, les vendent aux touristes de passage ; c'est ainsi que bien des reliques de valeur de « vieux Sienne » ont été emportées à l'autre bout de la terre.

En outre, alors que la ville compte des archivistes distingués et d'érudits historiens, qui projettent la lumière sur toutes les époques de son passé, aucun de ses fils ne s'est avisé de prendre la céramique locale pour sujet d'étude ; personne à Sienne n'a jamais tenté de faire pour sa ville natale ce que les professeurs Malagola et Argnani ont réalisé pour Faenza. Nous sommes convaincu que, si l'on y entreprenait des fouilles, comme celles qui ont été effectuées dans la ville de l'Émilie, elles aboutiraient

aux plus intéressants résultats : des documents nous révèlent en effet de plus en plus l'importance et le nombre des faïenceries siennoises.





SPÉCIMENS D'ANCIENNE MAJOLIQUE SIENNOISE

(Reproduits d'après *The Art of the Precursors*; *A study in the history of Early Italian Majolica*, de Henry Wallis.)

Dans un écrit remontant à 1251, nous voyons mentionné un *vasellaio* [1]; et, en 1287, un homme de condition,

[1] Arch. di Stato, Sienne. *Libro delle decime e condanne, ad annum*, c. 8t. Cf. Guasti, *Cafaggiolo, e di altre fabbriche di ceramiche in Toscana*, Florence, Barbera, 1902, p. 315.

Jacomo Beringhieri, possédait une poterie près de Sienne, à San Giusto della Berardenga[1]. Passé le début du xve siècle, le mot *orciolaio* reparaît très fréquemment dans les archives locales. A cette époque, Sienne entretenait d'excellentes relations avec Montelupo[2], et cette amitié fut, à n'en pas douter, très favorable au développement de la céramique. En quelque état de stagnation et de décadence que soit tombée en effet avec le temps l'antique poterie de Montelupo, c'était encore, au commencement du *Quattrocento*, l'un des centres les plus importants de production de poterie vernissée ; et les amateurs de majolique ne devraient pas se laisser influencer par la laideur sinistre de sa fabrication ultérieure jusqu'à refuser à la marque vénérable, ancêtre de celles de Florence et de Cafaggiolo, son juste tribut de louange.

Au nombre des *orciolai* figurant dans les actes publics de l'époque, nous trouvons un Lorenzo di Giacomo[3], qui, en 1403, reçut, dans le voisinage des Servi, une maison de Cristofano di Binduccio, peintre qui occupait une situation éminente dans son art ; un Niccolò di Bettino, surnommé *Il Terroso*[4] ; et un Mariano d'Andrea di Giovanni[5], qui, en l'année 1429, tenait *bottega* dans la *contrada* de San Marco, à deux pas de la petite église Santa Lucia, et fut ainsi le prédécesseur de ces deux grands artistes

[1] Cf. Guasti, *op. cit.*, p. 315.

[2] En 1422, la commune de Montelupo envoya à la Seigneurie de Sienne, en témoignage d'amitié, une louve apprivoisée. « Et quamvis, écrivait-elle, hoc animal ex sui natura ferox et immane sit, nichilominus lupus iste plusquam catulus mansuetus et domesticus est. » C'était alors la coutume à Sienne, comme de nos jours à Rome, d'élever aux frais de l'État une louve, symbolisant l'origine fabuleuse de la cité.

[3] Archivio di Stato, Sienne. *Perg. di S. Raimondo.*

[4] Arch. di Stato, Sienne. *Biccherna*, 1423-4, f. 2^t^.

[5] Arch. di Stato, Sienne. *Libro della Compagnia di S. Lucia*, LI, c. 3. Cf. aussi les *Misc. Stor. sen.*, vol. V, p. 150.

siennois, Pietro et Niccolò di Lorenzo Mazzaburroni, qui y travaillaient en 1488, et de Maestro Benedetto qui, quelque quinze ans plus tard, établit sa *bottega* au même endroit. On y trouve également mentionné un Giorgio d'Andrea qui, suivant l'hypothèse du chevalier Lisini, serait le père de ce Cecco di Giorgio dont les statues de terre cuite sont bien connues en Toscane.

Les potiers siennois se multiplièrent au point que, dans la seconde moitié du siècle, ils suffisaient amplement, comme nous allons le voir, aux besoins de la ville et de la région avoisinante. C'est probablement du reste cet état de choses qui amena certains d'entre eux à chercher du travail dans les villes à l'est des Apennins. En 1462, un artiste siennois, Ventura di Maestro Simone de' Piccolomini, quitta sa ville natale pour s'établir à Pesaro. Un acte cité par Passeri[1] nous apprend qu'il s'associa avec Matteo di Raniere da Cagli pour y reprendre et développer une poterie. A cet effet, les associés empruntèrent 270 ducats, somme si considérable pour l'époque, qu'il paraît probable, suivant le raisonnement de Passeri, que Ventura et Matteo se proposaient de monter une installation nouvelle et coûteuse, dans le but d'exploiter un procédé nouveau. Selon le même auteur, ce serait à cette époque que l'usage de l'émail stannifère aurait été importé à Pesaro. Enfin, peu de temps après, en 1463, nous voyons Ventura acheter une quantité considérable de terre siliceuse du Lac Trasimène, pour la glaçure de ces céramiques.

Cette émigration partielle n'ayant guère atténué l'âpreté de leur concurrence, les potiers siennois, en 1476, cherchèrent à y remédier par d'autres moyens. Sollici-

[1] Passeri, *Istorie delle Pitture in Maiolica fatta in Pesaro;* dans *Istorie delle Fabbriche di Maioliche Metaurensi*, etc., *raccolta a cura di Giuliano Vanzolini*, Pesaro, 1879, vol I, chap. x, pp. 37, 38.

tant la protection de la Seigneurie contre la concurrence étrangère, ils lui présentèrent une pétition faisant ressortir que la ville renfermait seize *botteghe* de leur art, toutes bien installées, dirigées par des patrons expérimentés, et en mesure de fournir beaucoup plus d'articles que n'en nécessitait la consommation de Sienne et des localités voisines : ils demandaient en conséquence qu'on imposât lourdement toutes poteries entrant dans la ville, à l'exception d'une seule catégorie, la *maiorica*, terme usité alors pour désigner spécialement les poteries métalliques de Valence et de Malaga. En cela, ils imitaient leurs confrères de Venise qui, quarante ans plus tôt, avaient réussi à obtenir une ordonnance prohibant l'importation de toute espèce de poterie sur le territoire de la République sauf la majolique authentique.

La pétition des maîtres potiers siennois reçut satisfaction[1]; il fut stipulé que quiconque méconnaîtrait leurs privilèges paierait double taxe et verrait ses marchandises détruites. Ainsi protégées, les *fabbriche* siennoises se développèrent rapidement, et en 1483 les *orciolai* peuplaient une rue tout entière.

Cependant, si les potiers siennois imploraient ainsi l'intervention de l'État contre la concurrence des artisans des villes voisines, on aurait tort d'en conclure à une infériorité artistique quelconque de leurs produits comparés à ceux de leurs plus habiles rivaux; il faut se rappeler la foi inébranlable que nourrissaient alors les citoyens des républiques italiennes en l'efficacité des mesures de protection officielles contre presque tous les maux sociaux. Vers 1480 et 90, en effet, longtemps avant l'arrivée de potiers étrangers dans leur ville, des artisans

[1] Borghesi et Banchi, *Nuovi Documenti per la Storia dell'Arte senese*, Sienne, Torrini 1898, pp. 248-249. Le privilège fut accordé le 16 janvier 1477.

locaux produisaient déjà des spécimens remarquables de céramique ; ce n'est pas du reste avant 1498, à une époque où les artistes en cette spécialité devenaient de plus en plus nomades dans leurs habitudes, que nous trouvons des étrangers à l'œuvre dans les ateliers siennois. Or, le carrelage de l'Oratoire de sainte Catherine était déjà commencé depuis 1480 ; et, en 1488, deux Siennois exécutaient les superbes *ambrogette* que l'on admire encore dans la chapelle Bichi à San Agostino.

Ces carreaux de la chapelle Bichi, qui comptent parmi les plus beaux de la Renaissance italienne, œuvre des deux artistes siennois, Pietro et Niccolò di Lorenzo Mazzaburroni, — les documents ne nous laissent aucun doute à cet égard, ni sur la date de leur fabrication [1], — ne sont que de quelques mois postérieurs aux plus anciens carreaux existants, du même genre, produits par un artiste faëntin quelconque ; ornés de feuillages et de trophées, ce sont les ancêtres directs des *ambrogette* du Palais Petrucci, dont le pavement, à ce propos, ne fut pas, comme nous allons le voir, si redevable qu'on l'a dit à l'influence étrangère. Par contre, il semble probable que la première fabrique de carreaux artistiques à Faenza fut fondée par des potiers venus des environs de Sienne : les plus anciennes *ambrogette* faëntines présentant quelque valeur artistique, celles qui décorent la chapelle Saint-Sébastien, à San Petronio de Bologne, furent exécutées par une famille du nom de Bettini, alors établie à Faenza ; or, tandis qu'à Faenza on ne relève ce nom patronymique dans aucun acte public avant l'année 1480, à Sienne et dans des villes environnantes, depuis des temps reculés, on

[1] Le contrat concernant ce travail se trouve dans le tome XXXVIII de l'histoire manuscrite de la famille Bichi compilée par l'abbé Galgano Bichi, figurant dans les archives privées des Bichi-Ruspoli Forteguerri à Sienne. Reproduit dans les *Misc. Stor. sen.*, vol. IV, p. 124, sa date exacte est le 3 juin 1488.

connaissait bien ce nom porté par une maison noble du pays. Nous savons en outre que plusieurs de ces Bettini, vraisemblablement une branche de la famille siennoise, possédaient une poterie à Asciano, près de Sienne, dès le début du *Quattrocento*. Nous tenons donc pour probable, nous ne disons pas établi, que les Bettini de Faenza étaient partis de Sienne, chassés de leur ville natale, comme Ventura di Maestro Simone, par l'acuité de la concurrence, pour chercher du travail à l'est des Apennins.

La fabrication des *ambrogette* continua à se développer à Sienne au cours des premières années du siècle suivant. En 1502 et 1504, de nouveaux *quadretti* et *tondi* furent exécutés pour l'Oratoire de sainte Catherine ; en 1509, on commença le carrelage du nouveau palais de Pandolfo Petrucci ; en 1513, la chapelle Piccolomini, à San Francesco, reçut une décoration analogue. Bien d'autres églises et palais s'embellirent de la même façon ; mais bien peu, hélas ! de ces carrelages sont restés là où ils avaient été mis en place ; au cours des âges, la plus grande partie en a été détruite, volée ou vendue. Il n'y a d'ailleurs pas encore bien longtemps, les Siennois ne se souciaient guère en général du prestige artistique de leur cité, ils ne témoignaient pas de regrets que les *ambrogette*, comme les artistes qui les avaient exécutées, fussent tombées dans l'oubli et que le nom même de Sienne eût été rayé de la liste des grands centres de fabrication italienne de majolique.

De même que certains de leurs artistes, quittant Sienne, avaient fait connaître les nouveaux procédés dans les villes de l'Italie orientale, les Siennois se montrèrent de leur côté disposés à accueillir les artisans venus de Faenza et du pays d'Urbin. En 1499 nous rele-

vons un certain Evangelista di Michele, « pictor vasorum », et son frère, Tommaso, établis à Sienne[1]. Ces deux céramistes avaient sans doute appartenu à la poterie de Maestro Niccolò à Faenza ; en tout cas, les documents produits par le professeur Malagola[2] nous apprennent que deux artistes portant les noms d'Evangelista et Tommaso travaillaient dans l'atelier de Maestro Niccolò quelques années avant l'arrivée des deux frères dans la ville toscane. Entre autres *maiolicai* faëntins également émigrés à Sienne, signalons Giovanni Andrea Tonduzzi et son fils Marcantonio : ce dernier acquit une certaine notoriété dans son art et fut nommé en 1519 membre de la commission élue par les maîtres potiers pour élaborer leur nouveau statut; mais il tomba bientôt en discrédit et fut condamné deux ans plus tard sous l'inculpation d'homicide. Deux autres artistes originaires de Faenza figurent dans cette affaire, qui se termina par une amende de cinq *scudi* pour le prévenu qui recouvra sa liberté.

De meilleure réputation fut ce Maestro Benedetto, également faëntin, dont le nom évoque toujours d'agréables souvenirs aux amateurs de majoliques. On ne trouve rien sur l'artiste ni sur sa famille dans les archives de sa ville natale : la première mention qui soit faite de lui figure dans une déclaration sous serment[3] qu'il fit concernant la fixation des impôts en l'an 1509. Nous y lisons que son père était un certain Giorgio de Faenza et que Benedetto résidait déjà à Sienne depuis six ans au moins. Il possédait de compte à demi un atelier-magasin de la piazza San Marco près de l'église Santa Lucia, quartier

[1] *Archivio Notarile Provinciale, Protocollo di Ser Baldassare Corti*, filza 51, strumento del 1499.

[2] Argnani, *Il Rinascimento delle Ceramiche Majolicate in Faenza, con Appendici di documenti inediti forniti dal Prof. Carlo Malagola.* Faenza. Montanari, 1898, vol. I, pp. 289, 290.

[3] Arch. di Stato, Sienne. *Lira di S. Marco*, vol. CI, ann. 1509.

où, comme nous l'avons vu, des générations d'artistes céramistes vécurent et travaillèrent. Il ne semble pas qu'il eût réellement prospéré jusqu'à cette époque, car il devait encore une somme considérable qu'il avait empruntée pour acheter sa part d'association.

En octobre 1510, il fut agréé membre de la *Compagnia di Santa Lucia*[1], ghilde religieuse, sorte de confrérie s'occupant du soin des malades et des enterrements qui jouit pendant plusieurs siècles d'une certaine importance à Sienne; et c'est dans les registres de cette association que l'on trouve le plus de documents le concernant. Il dut gagner rapidement la confiance de ses confrères de l'association car, un an seulement après son admission, il fut choisi pour les fonctions de sacristain[2] et, douze mois plus tard, délégué au conseil; il resta d'ailleurs l'un des membres influents de l'association : trois fois sacristain[3], deux fois conseiller, deux fois *infermiero*, son élection au consulat lui fit occuper finalement en 1521-22 le poste le plus élevé. On ne trouve plus ensuite trace de lui dans les registres.

Cette documentation précise sur Maestro Benedetto semblerait, prise isolément, d'autant qu'elle établit le fait de sa naissance à Faenza, confirmer l'opinion d'Argnani en ce qui concerne l'origine et les débuts de la poterie siennoise; cependant il n'en faut pas moins admettre intégralement les témoignages que nous avons apportés touchant le développement de la céramique à Sienne, et, à les considérer avec impartialité, on recon-

[1] Arch. di Stato, Sienne. *Libro delle deliberazioni della Compagnia di S. Lucia*, Liv. f. 4t. « Fu obtenuto e solenemente deliberato per lupini xiiij bianchi uno nero in contrario disponenti che Benedetto di... da Faenzia, vaxaio, in su la piaza di San Marcho fusse de' nostri fratelli. A di viij di Dicembre fe' l'entrata solenemente.

[2] *Ms. cit.*, f. 51t.

[3] *Ms. cit.*, ff. 51t, 56, 61t.

naîtra, nous semble-t-il, qu'ils détruisent absolument les théories du professeur de Faenza.

Il est constant qu'à l'époque de Maestro Benedetto, plusieurs artistes de talent travaillaient dans les nombreux ateliers de Sienne, et que la plupart étaient des Siennois ayant fait leur apprentissage sous des maîtres de valeur, leurs concitoyens, comme les Mazzaburroni. La notoriété de Maestro Benedetto est due au fait que, de toutes les belles pièces de majolique siennoise parvenues jusqu'à nous, la seule qui porte une signature complète nous a conservé son nom. D'autres artistes de son temps, de talent égal, ont produit des œuvres sur lesquelles on ne voit que des marques indéchiffrables, et leurs noms sont tombés dans l'oubli.

Au *Cinquecento* d'ailleurs, les céramistes menaient, comme nous l'avons dit, une vie errante ; les Faëntins ne furent pas les seuls potiers étrangers à s'établir à Sienne. Il y vint aussi des artistes du pays d'Urbin, parmi lesquels ce Giulio da Urbino dont Vasari parle avec tant d'enthousiasme : le biographe nous apprend que ce maître distingué excellait dans toutes les majoliques fines, qu'il ornait, rapporte-t-il, de peintures superbes et d'un émail d'une pureté extraordinaire ; et il mentionne comme surtout dignes de louange les *quadretti* et les *tondi* qu'il exécutait pour les pavements.

Ce maître passe presque inaperçu des auteurs qui ont écrit sur la majolique, et nous ne sachons pas qu'aucun traité de céramique faisant autorité lui attribue une seule pièce. Pourtant une collection bien connue possède un beau spécimen, malheureusement fort détérioré, de son talent : il s'agit d'une grande *brocca* du musée de Bologne, sur laquelle est représentée l'histoire de Scilla. On aperçoit au fond les remparts de la forteresse de Mégare : Minos et ses chevaliers chevauchent vers la porte sur-

montée de machicoulis, du haut de laquelle Scilla regarde le jeune roi, les yeux brillants de désir. La scène, d'une tonalité excellente, est rendue avec beaucoup de vigueur et de mouvement, en même temps qu'elle s'adapte admirablement à son but, en tant que décoration céramique. C'est bien là le genre de travail que nous attendrions du jeune et brillant élève d'Orazio Fontana.

La pièce porte deux inscriptions qui semblent avoir passé jusqu'ici inaperçues. L'une se lit comme suit : « 1535. Iulio da Urbino, in botega di Mastro Alessandro in Arimini. » La seconde, quoique endommagée, laisse voir : « 15.. De Silla, inamorata de Minos, VIII de Oudio. » Ces trois derniers mots se rapportent évidemment au fait que l'histoire de Scilla se trouve au huitième livre des *Métamorphoses*, poème auquel les artistes céramistes de la Renaissance empruntent assez fréquemment leurs sujets. Ces inscriptions constituent la plus ancienne trace que nous possédions de Giulio da Urbino.

Nous le trouvons ensuite en 1547 établi à Sienne, où il subit un emprisonnement pour une peccadille. Il est possible qu'il y exécuta quelques *ambrogette* pour l'Oratoire de sainte Catherine, dont le dallage subissait des réfections continuelles; certains carreaux décèlent manifestement l'influence d'Urbin, non pas tant dans le dessin que dans la nature des fonds.

C'est sans doute au bout de quelques années qu'il entra au service d'Alphonse II de Ferrare, pour qui il exécuta les belles pièces auxquelles Vasari fait allusion. Campori écrit que les registres de comptes encore existants de la famille d'Este ne portent qu'une seule fois le nom de Giulio, et encore y est-il indiqué comme travaillant non pour Alphonse II à Ferrare, mais pour le cardinal Hippolyte d'Este, le grand protecteur de la majolique, à Tivoli. Il faudrait de plus importants témoignages pour

ébranler notre confiance dans les allégations de Vasari, en ce qui concerne l'artiste d'Urbin. Son contemporain, Vasari paraît l'avoir personnellement connu ; la notice qu'il consacre au maître sonne comme l'éloge d'un ami ; et, comme Giulio n'entra au service d'Hippolyte d'Este qu'en 1569, soit un an après la deuxième édition des *Vies*, la théorie d'après laquelle le biographe, par ignorance ou négligence, aurait substitué le nom d'Alphonse à celui d'Hippolyte, ne semble pas très soutenable. Il est plus raisonnable de conclure que Giulio travaillait déjà pour Alphonse d'Este avant 1568 et qu'il entra seulement après cette date au service du cardinal Hippolyte, à Tivoli. Peut-être est-ce lui qui exécuta le beau vase à reflet métallique de la collection Henderson, imitant la majolique de Valence, dont le flanc porte l'inscription : « *Ill. Sor. Carde. Deste In Ur. Ro.* »

Vasari regardait évidemment Giulio comme l'un des plus grands céramistes de son temps et il n'y a pas lieu de mettre ici en doute son jugement. Urbin, Rimini, Sienne, Ferrare, Rome, telles sont les villes où le maître pratiqua son art ; on peut considérer sa vie errante comme le type de celle que menèrent alors tant d'autres céramistes : ils allaient de cité en cité, influençant les artistes sur leur passage, apportant parfois avec eux le secret de nouveaux procédés et de nouveaux motifs décoratifs, et apprenant çà et là quelque chose, en échange, de confrères plus sédentaires. De ces errants, quelques-uns des plus distingués pratiquèrent leur art à Sienne.

Un autre enfant du duché d'Urbin, qui travailla aussi à Sienne, un certain Fedele, y apporta le secret de l'émail noir, ainsi que d'une sorte de procédé pâte sur pâte, dont il revendiquait la découverte. Il ne paraît pas avoir été lui-même un céramiste : dans une supplique qu'il pré-

sente à la Seigneurie en 1535, pour solliciter un brevet de trois années, il déclare expressément son intention de s'associer avec un maître potier pour exploiter ses inventions ; il désire, dit-il, « *lavorare diversi meschi sopra il negro, et dorare e d'argentare a fuoco*, chose qui, fait-il valoir, n'a jamais encore été faite dans leur très noble cité. »

Fedele mentionne donc dans ce document trois procédés distincts[1]. Il parle 1° d'un émail noir, sur lequel 2° il se propose d'exécuter une sorte de relief avec un mélange de plusieurs substances ; enfin 3° *dorare e d'argentare a fuoco* les pièces obtenues. Tout ceci se comprend facilement sauf les termes *dorare* et *argentare*. Au premier abord, ils sembleraient indiquer l'emploi d'un enduit métallique ; mais, dans ce cas, le mot *trovatore* ne pourrait s'appliquer au troisième procédé, car, en 1535, on savait déjà produire depuis quelque temps le reflet métallique et, entre autres villes, à Sienne même.

Mais il nous semble que ces deux termes ne se rapportent nullement, dans le cas qui nous occupe, à ce dernier procédé. Nous pensons qu'en Fedele se révèle l'artiste encore inconnu qui exécuta certaines pièces revêtues d'un émail noir particulier, à Castel Durante et ailleurs, auxquelles font allusion Raffaelli et Fortnum, et qui s'enrichissent, non d'un reflet métallique, mais de dorures et de sujets peints à l'huile. La bibliothèque d'Urbania, suivant Raffaelli, en possède un beau spécimen orné de portraits d'un comte Maldini et de sa femme. Certaines pièces de cette catégorie sont décorées de motifs en relief et c'est à ce procédé pâte sur pâte que se réfère Fedele lorsqu'il parle de disposer certains *meschi* sur un fond noir[2].

[1] Archivio di Stato, Sienne. *Balia, Deliberazioni*, n. 92, c. 96.

[2] La collection de débris de céramique trouvés à Sienne, formée par

Nous voyons donc que les artistes de Faenza n'étaient pas les seuls étrangers à venir à Sienne; à l'époque où y florissait l'art de la céramique, des potiers d'Urbin travaillaient aussi dans ses *botteghe*. D'autre part, les maîtres étrangers ne constituèrent jamais qu'une petite fraction des artistes céramistes résidant dans ses murs ; longtemps avant qu'aucun Faëntin fût venu à Sienne, ses potiers formaient déjà un corps nombreux et important, produisant des pièces artistiques de haute valeur ; et la poterie siennoise continua à se développer en pleine indépendance pendant toute la durée des quarante premières années du *Cinquecento*. Son importance ressort de l'étude des formalités auxquelles donna lieu la rédaction du nouveau statut de la corporation en 1529 [1] : nous relevons l'existence de seize *capo-maestri* dans la ville, plus un certain nombre de maîtres de moindre envergure ; et, de ces *capo-maestri*, il paraît qu'un seul était étranger. Lorsque la commission nommée par eux eut élaboré le statut, elle convoqua une assemblée en masse de tous les *vasai* et *orciolai* dans l'église SS. Filippo e Giacomo della Abbadia Nuova, où il fut solennellement approuvé. Leur industrie était devenue si prospère que déjà en 1526 les autorités leur octroyèrent la permission d'organiser chaque année dans la ville deux grandes foires publiques, l'une à la Saint-Marc, l'autre à la Saint-Philippe et Saint-Jacques.

Un document de 1520, que nous avons sous les yeux, nous éclaire sur la nature des œuvres produites dans les

M. Leverton Harris, contient un spécimen de cet émail noir, et nous en possédons également un dans notre propre collection de fragments de céramique siennoise. M. Leverton Harris, qui se consacre à l'étude de la majolique de Sienne, a réuni, pour ses travaux, une quantité considérable de débris découverts au cours de fouilles récentes.

[1] Guasti en reproduit les dispositions les plus importantes dans son *Cafaggiolo, e di altre fabbriche di ceramiche in Toscana*, pp. 317-321.

ateliers des artistes indigènes : c'est l'inventaire de la *bottega* d'un maître siennois, un certain Giovan Battista di Luca ; il ne paraît pas avoir occupé un rang élevé parmi ses confrères, mais l'inventaire prouve qu'il fabriquait en nombre des pièces artistiques. Nous y relevons près de cent cinquante pièces déjà émaillées et peintes, ainsi qu'un pavement d'*ambrogette*, « *cotti et dipenti* », et plus de quatre cents pièces non terminées, à différents états de leur fabrication ; ainsi qu'un matériel considérable d'outils, couleurs et récipients. Parmi les travaux achevés se trouvent des pièces émaillées et décorées en tout genre : les larges assiettes aux riches bordures peintes, les *alborelli* ou jarres médicinales, les *scodelle* et les *tazzoni*, les carreaux peints ou *ambrogette*. Il ressort donc de cet inventaire que ce maître siennois, contemporain et voisin de Maestro Benedetto, fabriquait des pièces céramiques de même qualité que ses concurrents étrangers et par grandes quantités ; et d'autres documents nous prouvent que les patrons siennois étaient infiniment plus nombreux que les potiers venus de Faenza et d'Urbin, en même temps qu'ils occupaient des situations plus éminentes dans la ghilde locale.

Un passage d'un historien contemporain digne de foi montre bien à quel point les Siennois se préoccupaient d'améliorer la qualité de leurs poteries : il nous parle du pèlerinage que fit l'un d'eux dans la patrie de la vraie majolique. Galgano di Belforte, brûlant de trouver le secret du reflet métallique, orgueil de la céramique hispano-moresque, s'embarqua pour l'Espagne en voyage de découverte. A son arrivée à Valence, il s'assura la complicité d'un négociant de son pays, Battista Bulgarino, et, avec son aide, « déguisé en vil appareil », il se fit embaucher par un maître potier. Profitant chez lui des occasions favorables, il réussit à éventer toutes les recettes

de son patron, puis, ravi de son succès, revint, le 15 mars 1514, dans sa ville natale. « *Galganus*, rapporte Tizio sous ce millésime, *Senam mense hoc martio reversus est* [1]. »

Le procédé du reflet fut donc connu à Sienne de bonne heure et nous voyons que ce moyen de décoration n'était pas pratiqué seulement à Gubbio et Diruta, comme certains l'ont voulu prouver. Les maîtres siennois, en somme, n'étaient en retard à aucun point de vue sur ceux des autres villes. Sienne employait, il est vrai, des artistes étrangers, mais, sous ce rapport, elle ne faisait que suivre l'exemple des autres centres importants de la céramique. Les maîtres potiers de toutes les grandes fabriques italiennes se préoccupaient constamment d'améliorer la qualité de leurs articles, d'utiliser de nouveaux procédés, et d'adopter les derniers perfectionnements ; les céramistes de cette époque mettaient volontiers leur talent et leurs secrets au service du plus offrant : aussi, sitôt adoptés dans une ville, un nouveau procédé, le perfectionnement d'un ancien procédé, faisaient presque simultanément leur apparition dans une autre.

Et ce qui est vrai des procédés l'est également des motifs décoratifs : l'influence des sculpteurs et des peintres, plus particulièrement, mit de temps en temps à la mode chez les céramistes certains types de décoration. On trouve, par exemple, des grotesques sur les objets fabriqués par plusieurs poteries aux premières années du *Cinquecento*. Le professeur Argnani, s'avisant que certaines assiettes de Faenza portent ce genre de décoration, attribue sans plus aux *fabbriche* de sa ville natale toutes les pièces ornées de grotesques ; le connaisseur qui voit plus large ne saurait admettre cette pré-

[1] Tizio, *Historia*, t. VII, p. 484, anno 1514.

tention. A Cafaggiolo, pour ne citer que ce seul exemple, on fabriquait des assiettes portant des grotesques peints sur leurs larges bords ; mais ni M. Milanesi ni le chevalier Gaetano Guasti n'ont relevé le nom d'un seul artiste faëntin dans les documents concernant la fabrique qui y était établie[1] : toutes les œuvres exécutées à Cafaggiolo le furent par la famille des Fattorini, ou sous sa direction, et cette famille ne tire pas son origine de Faenza.

Il est vrai que plusieurs artistes faëntins vinrent à Sienne, mais rien ne nous oblige à déduire de ce fait que les grotesques y furent importés par eux. De même, rien ne prouve que l'on ait importé d'Urbin les trophées des carreaux siennois. L'emploi de ces motifs ne fut que le symptôme d'une évolution générale de la décoration, mouvement dans lequel Sienne ne se trouvait certainement en retard sur aucun autre centre artistique. Déjà, au milieu du *Quattrocento*, sous l'influence d'un artiste consommé comme Antonio Federighi, des sculpteurs siennois s'étaient mis à sculpter des *grotesche* et des *trofei* de beauté singulière ; après lui, le Marrina, à cet égard un des plus grands maîtres des temps modernes, sculpta continuellement, de 1500 à 1514, des trophées et des grotesques sur les frises et les pilastres des églises et des palais de la ville, et il est probable que les céramistes locaux subirent tout autant l'influence de ses œuvres à San Francesco, à la cathédrale, à San Martino et à Fontegiusta que celle d'artistes étrangers. Il n'est pas en effet de sujets décoratifs plus suggestifs et plus souples. C'est bien là le genre qui tente un jeune étudiant d'art. Nous maintenons donc que les potiers errants de Faenza et d'Urbin ne provoquèrent pas à Sienne ce mouvement dans la décoration céramique : ils contribuè-

[1] Guasti, *op. cit.*, pp. 144, 145.

rent simplement à accélérer une évolution commencée longtemps avant leur venue et dont nous trouvons des traces dans les antiques carreaux de la chapelle Bichi.

Longtemps Sienne resta un centre important d'industrie céramique. Un document de l'année 1565 nous apprend qu'à cette époque le chef de la corporation était un certain Maestro Panduccio del fu Pasquino dei Panducci, recteur de l'Université, et les fabriques locales continuèrent leur production jusqu'à la fin du siècle. En 1600, un nommé Girolamo di Marco Gioschi refit presque entièrement à neuf le carrelage de l'Oratoire de sainte Catherine. Il est évident qu'à cette époque l'art de la poterie était déjà en décadence à Sienne, car les fabricants se contentèrent pour ce travail de copier les vieux modèles; plusieurs carreaux reproduisent même la date des anciennes *ambrogette*. La fabrication de céramique d'art allait cesser peu après complètement dans la ville.

Il s'est produit, depuis, à Sienne, deux renaissances de l'art céramique. La première, au XVIII[e] siècle, avec Ferdinando Maria Campani : empruntant ses modèles aux dessins de Marcantonio et aux œuvres des Carrache, ce fut le plus grand peintre céramiste de son temps : il a laissé quelques belles pièces.

La seconde date du siècle dernier, avec Bernardino Pepi, chimiste à Sienne. Le bon M. Pepi avait coutume de raconter que l'idée de faire revivre l'art perdu de la majolique lui était venue à l'esprit le jour de la fête de saint Antoine de Padoue, en 1847, tandis qu'il écoutait la messe à San Francesco. Malheureusement, ce dessein, conçu sous d'aussi excellents auspices et couronné quelque temps d'un si grand succès, aboutit à des résultats déplorables : Pepi réussit à imiter les vieilles *ambrogette*, et vendit toujours ses produits, en ce qui le concerne, très

honnêtement pour des imitations modernes ; mais certains marchands, à Sienne et ailleurs, se montrant moins scrupuleux, en écoulèrent comme d'authentiques *ambrogette* de la Renaissance, non seulement au touriste candide, mais à des connaisseurs avérés ; et ce trafic frauduleux se poursuit toujours. Il n'y a pas si longtemps, un antiquaire bien connu de Sienne nous en offrait une série qu'il déclarait provenir du pavement enlevé dans le palais du Magnifico. De longues années de fructueuse imposture avaient rendu le fripon si impudent qu'il ne s'était même pas donné la peine d'écailler ou de détériorer aucun des carreaux ni de ternir si peu que ce fût la pureté de leur brillant : ils étaient aussi flambants neufs qu'au sortir des fours de Bernardino Pepi. La fabrique en question et une autre qui s'était également montée à Sienne n'existent plus, mais on rencontre encore leurs produits dans les boutiques de bric à brac de la ville et de Florence.

Ainsi, la céramique siennoise, après une longue et glorieuse carrière, interrompue au XVII[e] siècle, et deux résurrections ultérieures, semble maintenant avoir fait une fin ignominieuse. L'activité artistique de la ville a pris ces dernières années une orientation différente. On y travaille beaucoup le bois et l'on y forge des grilles d'un modèle assez heureux. Certains artisans confectionnent avec succès de petits triptyques « di Benvenuto di Giovanni », des panneaux « di Matteo di Giovanni », des reliures enluminées et des *cassoni* « del Quattrocento », exécutés parfois avec tant d'habileté que les vrais « initiés », les apôtres de l'art nouveau s'y sont laissés prendre.

La céramique, à Sienne, ne fut donc pas, nous l'avons vu, un rejeton tardif de Cafaggiolo et de Faenza : elle avait une origine très ancienne ; peut-être, au début,

ses potiers venaient-ils d'Asciano où existait depuis les temps romains une filiale de la grande fabrique d'Arretium. Au *Quattrocento*, des artistes siennois, comme Ventura di Maestro Simone, chassés par la concurrence, partirent vers l'est pour importer de nouveaux procédés dans les vieux ateliers de l'Émilie et des Marches, tandis que Sienne devenait toujours davantage le centre de la production de la céramique artistique ; vers la fin du siècle, les cités à l'est des Apennins commencèrent à s'acquitter de leur dette envers elle : des artistes de Faenza et d'Urbin, et parmi eux de grands maîtres comme Giulio d'Urbin et Benedetto de Faenza, vinrent travailler dans ses poteries.

Mais l'influence étrangère n'étouffa jamais la fabrication siennoise : celle-ci conserva toujours ses caractères distinctifs, et les artistes indigènes l'emportèrent toujours en nombre sur les *vasai* du dehors. Les potiers du pays ne cherchaient qu'à apprendre et à employer de nouveaux procédés, et l'on y mit de bonne heure en pratique celui du reflet métallique.

Si l'on songe à l'importance et au nombre de ses *fabbriche*, à la quantité et à la qualité de sa production, il ne serait pas raisonnable de supposer que les quelques pièces attribuées à Sienne dans des collections publiques et privées soient réellement tout ce qui lui appartient de droit. Cafaggiolo, par exemple, ne possédait qu'une fabrique particulière de création relativement tardive, aux mains d'une seule famille d'artistes, et sa production totale doit avoir été insignifiante, comparée à la masse de majolique produite au cours d'une longue période dans les nombreux ateliers de Sienne. Et pourtant, les pièces attribuées à Sienne se trouvent noyées au milieu de celles qui portent le nom de Cafaggiolo. Il n'est donc pas douteux que bien des œuvres portant maintenant

l'étiquette de Cafaggiolo et de Faenza appartiennent de droit à la fabrication siennoise.

Nous avons produit et discuté dans ce chapitre toutes les preuves documentaires que nous avons pu trouver touchant l'histoire de l'art céramique à Sienne. Il importait que ce travail fût effectué car, dans ce domaine, la critique basée sur des considérations de style, sans l'appui des documents contemporains, s'est montrée, comme dans d'autres branches des recherches artistiques, un guide fort insuffisant. Si maintenant le générosité de quelque Mécène siennois permet d'entreprendre des fouilles de dimensions suffisantes, peut-être pourra-t-on bientôt faire regagner à la majolique de Sienne le rang auquel elle a droit dans l'histoire de l'art céramique [1].

[1] Le meilleur ouvrage moderne sur la majolique de Toscane est, sans conteste, celui du Dr Bode, *Die Anfænge der Majolikakunst in Toskana,* in Verlag von Julius Bard, Berlin, 1911. Les travaux du Dr Bode sur la majolique sont, à notre avis, peut-être légèrement teintés parfois de « florentinisme » ; mais il n'en reste pas moins le critique contemporain le plus éminent de l'art des *vasai,* comme de tant d'autres arts.

CHAPITRE V

LES LETTRES ET LES SCIENCES A SIENNE

Sienne n'a jamais joué un rôle important dans l'histoire des lettres ; aucun auteur italien de premier ordre ne lui doit le jour. Les émotions de cette race siennoise, pourtant si impressionnable, ne trouvèrent jamais leur expression parfaite dans les mots. D'où vient que les Siennois n'ont jamais produit de grandes œuvres littéraires, à quoi attribuer leur goût médiocre pour la littérature en général ? Cette question ne saurait trouver ici qu'une réponse trop brève et inadéquate. Trois raisons principales, à notre sentiment, ont, du moins jusqu'au XVIe siècle, empêché Sienne de devenir un centre littéraire.

Tout d'abord les Siennois usaient leurs énergies dans des luttes intestines. Or, si les Lettres ont bien produit des chefs-d'œuvre au cours d'époques fiévreuses de conflits civils ou religieux, — Spenser n'écrivit-il pas en partie sa *Faërie Queen* en Irlande au temps d'Élisabeth, — l'histoire montre qu'en général l'atmosphère de la controverse, politique ou théologique, ne sourit pas aux Muses. On se rappelle l'infécondité de la littérature anglaise sous les règnes d'Edouard VI et de Marie ; de même la Muse de Milton cessa de chanter dès que retentirent les premiers coups de trompettes de la Guerre Civile et pendant des années ne se fit plus entendre que brièvement, à de rares intervalles. La pauvreté littéraire

de la période de la Révolution française n'est-elle pas, aussi, bien connue?

A d'autres points de vue encore, l'ambiance intellectuelle de Sienne n'était pas propre à inspirer ou vivifier le talent d'écrivains. Les Siennois n'étaient pas un peuple littéraire : ils créèrent bien un théâtre populaire, mais, parmi les innombrables pièces qu'ils ont laissées, aux XVI[e] et XVII[e] siècles, il en est fort peu qui révèlent quelque trace de génie. Leur goût très vif pour le théâtre procédait de leur amour du spectacle et des somptueux appareils : les sociétés et cercles dramatiques qui pullulèrent à Sienne à la veille de sa chute et au siècle suivant, devaient, pour la plupart, leur origine à cette passion du peuple, ainsi qu'à ses instincts de sociabilité, et à ce besoin de se produire en public auquel nombre de sociétés pseudo-littéraires doivent aujourd'hui le jour. Les Siennois n'aimaient pas la littérature pour elle-même. Jusqu'au XVIII[e] siècle, il n'existait pas à Sienne une bonne bibliothèque, et ceux de ses fils qui devinrent des savants et des penseurs ne bâtirent réellement leur réputation qu'après l'avoir quittée. La ville possédait, il est vrai, une université municipale florissante, mais fondée et entretenue dans le but de pourvoir l'État de légistes et de médecins de valeur. Pour plaire aux Siennois, il fallait qu'une œuvre d'art fût belle matériellement et visiblement, qu'elle flattât directement leur regard.

La dernière raison de cette infécondité littéraire fut le caractère essentiellement démocratique du gouvernement de Sienne : sauf durant un court laps de temps, aucun despote, originaire de la ville, n'y établit sa domination. Or, si la protection des rois et des nobles a souvent nui à la littérature, il n'est pas niable qu'elle ait souvent aussi créé un milieu favorable à la production de grandes œuvres d'art. A la cour de la maison d'Este, sous le toit du magni-

fique palais des ducs d'Urbin, à Florence enfin, du temps des Médicis, les auteurs jouissaient des loisirs et de cette absence de soucis matériels qui, s'ils ne sont pas indispensables à la production de chefs-d'œuvre littéraires, en facilitent cependant l'éclosion.

Appauvrie et agitée qu'elle était, aux XIVe et XVe siècles, Sienne n'offrait donc pas aux Muses un asile agréable ; pourtant, si elle ne devint jamais un grand centre littéraire, ses fils furent des premiers, à l'aube de la littérature italienne, à recourir comme moyen d'expression à la langue vulgaire. Chez elle, comme ailleurs du reste, les émotions qui se traduisirent tout d'abord avec quelque beauté en ce langage furent celles de l'amour, de la religion et du patriotisme, ou mieux l'orgueil du peuple aux prouesses de ses héros : le premier effort littéraire des Siennois s'épanouit en des chants d'amour, des récits religieux et des légendes, en vers et en prose, des gestes de leurs guerriers. Comme partout en Italie, poètes et prosateurs imitèrent d'abord les œuvres provençales et françaises : les poètes s'approprièrent en les adaptant les mètres des troubadours et des trouvères ; les prosateurs transcrivirent les romans, les biographies religieuses et les fableaux des écrivains du Nord.

Ce furent des lais d'amour que chanta Folcacchiero de' Folcacchieri, chevalier siennois ; et, bien qu'il n'ait pas composé des vers italiens à une date aussi ancienne que l'avancèrent jadis des patriotes toscans, il fut cependant l'un des tout premiers poètes nationaux[1] : ses *canzoni* passionnés remontent en effet à la première moitié du XIIIe siècle[1]. Comme tant d'autres amoureux de ce temps, Folcacchiero se vit amené à écrire en langue

[1] Cf. C. Mazzi, *F. Folcacchieri, rimatore senese del secolo XIII*, Florence, Le Monnier, 1878.

vulgaire « parce qu'il désirait se faire comprendre d'une dame qui entendait mal la poésie latine [1] ».

C'est pour des raisons analogues que les écrivains préoccupés d'édification religieuse s'exprimèrent également en langue vulgaire; ils voulaient aussi convaincre des gens ignorant le latin. Au XIIIe siècle, un Siennois anonyme, appartenant probablement au clergé, écrivit en toscan plusieurs contes moraux [2], traduits pour la plupart du français [3].

Sienne ne manquait d'ailleurs pas non plus de trouvères, de jongleurs, qui célébraient les hauts faits de ses fils, imitant les vieilles chansons de gestes françaises : par exemple Giudaloste de Pistoie qui, en 1255, chanta l'histoire de la prise de Torniella [4]. Et les victoires siennoises trouvaient aussi leurs annalistes : *La Sconfitta di Montaperti* compte, parmi les anciennes relations historiques italiennes, pour l'une des plus vivantes; échappant à la prolixité informe de la plupart des chroniques médiévales, ce n'est pas non plus une simple consignation de faits généralement insignifiants ; tout se tient dans ce récit non dépourvu de qualités littéraires et y observe de justes proportions. L'auteur donne le tableau vécu d'une succession d'événements importants de l'histoire de son peuple : on pourrait presque appeler *La Sconfitta di Montaperti* l'épopée en prose de Sienne [5].

Le plus grand poète siennois fut Cecco Angiolieri, Cecco « le mauvais sujet de l'entourage de Dante ». Issu d'une

[1] Dante, *Vita Nuova*, § 25.

[2] F. Zambrini, *Dodici conti morali d'anonimo senese... testo ined. del sec. XIII*, Bologne, Romagnoli, 1862.

[3] Kœhler, *Zeitschrift für Rom. Philologie*, I, 365.

[4] D'Ancona e Bacci, *Manuale della Letteratura Italiana*, Florence, 1898, vol. I, pp. 25, 26.

[5] Ainsi que nous l'avons déjà fait savoir au chapitre VI de la 1re partie, nous considérons que cette chronique appartient en majeure partie au XIIIe siècle.

vieille famille siennoise[1], son grand-père était cet Angioliero Solafiche, banquier de Grégoire IX, que nous avons déjà mentionné[2], et dont la maison se voit encore sur la Via del Re. Son père, après avoir occupé diverses charges publiques, entre autres celle de prieur des Vingt-Quatre, s'enrôla dans sa vieillesse parmi les *Frati Gaudenti*, ordre laïc dont les membres renonçaient à toute participation à la vie politique et civique. Cet Angiolieri fut un avare ; son fils, un prodigue, un bohème.

De sa vie nous ne connaissons guère que ce que nous pouvons glaner dans ses sonnets. En 1288, Cecco prit part, ainsi que Dante, à la campagne d'Arezzo, combattant dans le même camp que le grand poète dont il était destiné à devenir l'adversaire. Il savait du reste jouer du poignard comme de l'épée : trois ans plus tard, il comparut en effet parmi les accusés dans une affaire d'assassinat. C'était un risque-tout, menant une vie déréglée, mais pas un hypocrite ; il fut plutôt franc à l'excès. Ses sonnets nous offrent un tableau réaliste, sans fards, de cette existence désordonnée, de son foyer malheureux, de ses amours avec une femme du peuple. Les deux émotions qu'expriment le plus souvent ses vers sont sa haine pour ses parents et sa passion pour Becchina. Un conte de Boccace confirme d'ailleurs l'impression que l'on se forme de lui en lisant ses sonnets[3].

On peut faire valoir pour sa défense que, s'il nourrit un amour coupable, du moins fut-il fidèle à une femme, ce

[1] Massèra, *La patria e la vita di Cecco Angiolieri* (*Bull. Sen. di Stor. patr.*, ann. VIII, fasc. III, p. 435-452). Le chevalier Girolamo Mancini de Cortone a essayé de prouver, dans son livre *Cortona nel medio evo* (Florence, 1897) et plus tard dans la brochure *Il Contributo dei Cortonesi alla coltura italiana* (Florence, 1898), que Cecco Angiolieri était né à Cortone, mais Massèra a démontré que le Cecco Angiolieri de Cortone n'avait rien de commun avec le poète.

[2] Chapitre III de la 1re partie.

[3] Boccace, *Decamerone*, IX, 4.

qu'on ne saurait dire de la majorité des poètes ses contemporains ni même de certains bardes éminemment « respectables » du milieu du siècle dernier, qui ont dédié des vers d'amour à diverses dames. Dans les nombreux sonnets, publiés ou non, de Cecco, le même nom revient toujours, celui de ce petit tyran irrésistible de Becchina. En outre, quoique très inférieur à Dante comme poète, il voit plus clair dans son âme et démêle mieux ses émotions ; aussi, ses vers n'ont pas cet air d'irréalité et d'illusion factice qui gâte l'effet de certains tercets de la *Vita Nuova*.

Le monde n'a guère rendu justice à Cecco Angiolieri. A notre sentiment, ses sonnets, considérés comme la révélation d'un caractère, prennent rang immédiatement après des confessions comme l'Autobiographie de Benvenuto Cellini et le Journal de Pepys ; il ne s'y révèle pas à vrai dire une personnalité héroïque ni noble, mais, après les avoir lus, il semble qu'on connaisse Cecco comme un ami intime : toute l'histoire de sa vie se déroule devant nos yeux et nous la comprenons.

Nous voyons d'abord ses parents, bourgeois aisés, égoïstes et ladres, puritains de ce puritanisme, plus physique que moral, des gens qui, après une jeunesse dissipée, refroidis et usés par l'âge, réprouvent les fautes qu'ils n'ont plus de goût à commettre, mais ne renoncent pas pour cela aux bassesses plus méprisables de la haine, de la malveillance intolérante et de la médisance ; nous voyons les deux vieux Angiolieri entrer dans une confrérie qui, sous prétexte d'enlever à ses membres le souci des choses temporelles, les déliait de tout devoir envers l'État, de toute participation à la vie des citoyens, leur permettant de s'abandonner à l'égoïsme et à l'avarice de leurs natures déplaisantes et froides.

Dans ce foyer étroit, morne, auprès de ces vieillards

revêches, grandit Cecco le sauvageon, Cecco l'impulsif, l'impressionnable, avec sa haine de l'hypocrisie, et cette terrible faculté de voir les choses telles qu'elles sont et de décrire tout ce qu'il voit avec une franchise impitoyable pour lui comme pour les autres. Privé chez lui de joie et d'affection, Cecco essaie de trouver l'une et l'autre au dehors : il se lie à de jeunes risque-tout comme lui ; il cherche le plaisir dans le vin, l'amour et le jeu. Finalement il tombe amoureux de Becchina, la jolie Becchina, la fille du cordonnier, et Becchina fait éclore en lui le poète. « Quiconque pose ses regards sur son visage, dit-il, s'il est vieux, redevient jeune. Dieu n'avait qu'elle à faire lorsqu'il la créa, si précieuse est-elle, si bellement ouvrée. » Si l'on met en doute sa parole, « qu'on la voie, qu'on l'entende parler et tous les doutes se dissiperont ».

Dans la société de Becchina, Cecco oublie son misérable foyer, ses parents dénaturés. Quels jours de délice coule-t-il auprès d'elle à Fontebranda ! Mais Becchina n'était pas seulement friande de baisers. « Il lui faut tellement de jolies choses que Mahomet lui-même ne pourrait la contenter. Quiconque est amoureux, sans avoir d'argent, s'écrie le poète, ferait mieux de se procurer une potence et de se pendre. »

Dante, de son ton impérieux, reprochait à Cecco ses sonnets trop francs à Becchina qui répugnaient au chantre de Florence ; Cecco, de son côté, considérait Dante comme un imposteur du platonisme et un trouble-fête, un être supérieur mais odieux chez qui, comme chez beaucoup de gens supérieurs, perçait un peu de charlatanisme : il riposte à l'amant de Béatrice, par un sonnet où il l'accable de violentes invectives, le dénonçant pour un hypocrite, un fat qu'il veut montrer sous son véritable jour.

Instable comme l'onde, Cecco s'en prend parfois à l'Amour, à ses caprices, et le renie dans ses vers, mais

cette sombre humeur ne dure pas, il chante bientôt ses joies et ses bienfaits. Il a aussi ses accès d'abattement et de remords : rien ne saurait plus le sauver, dit-il. A quoi bon se repentir et essayer de mieux faire : « Je suis tombé et ne puis me relever, car pas un être de mon sang ne me tendrait la main pour m'y appuyer. »

Croyant aider leur mauvais sujet de fils à « se ranger », ses parents le marient à une femme qu'il n'aime pas.

« Poi quando io fui cresciuto, mi fu dato,
Per mia ristorazion, moglie che garre
Da anzi di insino al ciel stellato,
E'l suo garrir paion mille chitarre. »[1]

Sa femme ne cessait jamais de bavarder. Mais ce n'est pas tout : elle s'enduisait le visage de fards et de pâtes, pour paraître plus belle aux yeux du monde. Elle était donc encore pour le poète un être de mensonge, de faux dehors. Elle allait bien régulièrement à la messe, mais chaque matin, avant d'y partir, elle se maquillait pour exciter le désir des hommes.

Cependant, Cecco continuait ses amours avec la fille du cordonnier qui, elle aussi, était mariée ; ses principaux thèmes poétiques restaient toujours sa passion pour Becchina et sa haine pour ses parents.

Enfin, l'événement si longtemps attendu survint : son père mourut et le poète, s'imaginant au bout de sa misère, crut qu'il allait maintenant pouvoir dépenser tout ce qu'il lui plairait pour Becchina. « Je déclare, s'écrie-t-il, que maintenant une vie glorieuse commence pour moi, car Messer Angiolieri a dépouillé sa peau. » Erreur : sa mère

[1] « Puis, quand j'eus grandi, on me donna, pour ma rénovation, une femme grondeuse dont les plaintes résonnent jusqu'au ciel étoilé et font du bruit comme mille guitares ».

détient le patrimoine et traite Cecco comme son père l'avait fait. Toujours dévote avec ostentation, elle prend pour confident et conseiller un hypocrite, nommé Mino Zeppo, qui, pour arriver à ses propres fins, attise la colère de la mère contre le fils. C'est en vain que le poète réclame de Mino sa part d'héritage : Cecco est un dévergondé, il n'est pas capable de régler sa vie, encore moins d'avoir de l'argent à sa disposition.

Détestant sa mère, détesté d'elle, il l'accuse d'avoir essayé de l'empoisonner parce qu'il a revendiqué sa part de patrimoine, et insinue qu'elle voulait que tout passât aux mains de son adulateur.

Cependant elle meurt, voilà Cecco renté ; or quiconque s'embourgeoise trahit souvent une tendance rétrograde qu'accentue la prospérité. Des documents des Archives de Sienne nous apprennent que, dans les premières années du XIVe siècle, c'était un homme ayant du bien. Mais, comme ce fut souvent le cas pour des poètes de ce tempérament, le changement d'existence tua en lui le poète. Nous ne possédons qu'un ou deux sonnets traduisant les émotions « distinguées » du Cecco sérieux : pour les Lettres, il restera toujours l'amant un peu décrié de Becchina [1].

Après lui, Sienne compta maint versificateur, mais pas un poète, même de second ordre. Les plus grands noms de son histoire littéraire, au cours des deux derniers siècles de son indépendance, sont ou des conteurs ou des épistoliers et auteurs de mémoires. Parmi les épistoliers, sainte Catherine occupe le premier rang. Son importance au point de vue littéraire égale presque celle

[1] La meilleure étude sur le poète est l'article de d'Ancona, *Cecco Angiolieri da Siena, poeta umorista del secolo decimoterzo*, paru dans la *Nuova Antologia* en 1872 et publié plus tard avec d'autres études dans les *Studi di critica e storia letteraria*.

qui lui revient dans l'histoire de l'Église. Ses lettres [1] surpassent, comme le dit d'Ancona, toutes les lettres ascétiques et religieuses, si nombreuses, de ce temps. Leur liberté de jugement et de ton, la virilité (le mot est d'elle) de tempérament qu'elles révèlent, leur ferveur ardente, sans affectation, les différencient autant que faire se peut des œuvres habituelles de piété écrites par des femmes ; et, malgré le dédain que professa à leur endroit l'*Accademia della Crusca*, la beauté de la forme n'en est nullement absente. Rédigées en bon dialecte siennois, leur style est aisé et naturel. A les lire, on croirait entendre la sainte développer le seul sujet qu'elle aimât, un sujet inépuisable. Inépuisables aussi étaient l'ardeur et la chaleur de son émotion.

Tout différent de caractère fut Fra Filippo. Sainte Catherine discourait sans cesse sur l'amour. *Amore* est le mot qui revenait continuellement sur ses lèvres. Sous les bosquets de Lecceto que hantaient les démons, Fra Filippo, l'Augustinien, s'était inculqué d'autres enseignements. Pénétré de la puissance et de l'omniprésence de Satan, « le diable », voilà le mot qu'il a continuellement à la bouche : ses *Assempri* offrent un vif intérêt à ceux qui étudient la démonologie [2].

En littérature, Fra Filippo s'apparente aux conteurs, aux auteurs de *novelle* religieuses : il continue les auteurs anonymes siennois de *conti devoti*. C'était un bon narrateur ; quoique très inférieur, à cet égard comme à d'autres, à saint Bernardin, ses récits dénotent une verve particulière. Comme saint Bernardin il ignore toute déli-

[1] Réunies pour la première fois en volume en 1492 à Bologne ; leur meilleure édition est celle de Tommaseo (Florence, Barbera, 1860).

[2] Sur Fra Filippo et ses *Assempri*, lire le savant ouvrage d'Heywood, *The Ensamples of Fra Filippo da Siena*, Sienne, Torrini, 1901 ; Marenduzzo, *Gli Assempri di Fra Filippo da Siena*, 1899 ; enfin l'édition des *Assempri* de Carpellini (Sienne, Gati, 1864).

catesse, voire même toute réserve élémentaire ; il décrit les péchés qu'il dénonce avec une franchise et des détails que même les conteurs siennois n'ont pas dépassés.

Le plus grand des conteurs siennois, sacrés ou profanes, fut saint Bernardin. Ses sermons de 1427, recueillis en sténographie par un nommé Benedetto, sont émaillés de *novelle* admirablement narrées ; dans un vocabulaire déjà très étendu, il introduit avec bonheur des expressions familières locales. On trouve dans ses prédications des morceaux de véritable éloquence ; mais c'est surtout dans le récit qu'il excelle. Né conteur, il savait satisfaire l'avidité des Italiens de la Renaissance pour les histoires, tout en travaillant pour la cause qu'il avait à cœur. Doué d'une personnalité très originale, c'est à lui-même que se rapportent quelques-unes de ses meilleures anecdotes. L'étudiant d'histoire ecclésiastique a certes de grandes obligations à Thureau-Dangin et à Alessio, mais la vie de saint Bernardin reste encore à écrire. On a évoqué devant nous la figure du saint au point de vue catholique officiel : nous connaissons le classique prêcheur de missions, le moine vénérable qui soulageait la maladie et la souffrance, mais on ne nous a pas tracé de portrait complet de l'homme. Nous aimerions à connaître le saint Bernardin *novelliere*, le nouvelliste d'un réalisme aussi hardi que celui de Boccace ; le saint Bernardin, ami de Léonardo Bruni, d'Ambrogio Traversari, de Manetti, de Philelphe et du Pogge, et qui partageait la passion de ces pionniers de la Renaissance pour les manuscrits anciens ; le saint Bernardin, humaniste chrétien.

On a mis des gants pour parler de saint Bernardin ; d'estimables auteurs, à thèse, préoccupés de travailler pour leur cause et d'écrire un livre qui ne choquât pas

les susceptibilités modernes ont laissé dans l'ombre la moitié de la vérité, et nous ont donné un saint Bernardin « expurgé » et édulcoré : ce n'est encore que dans ses sermons que l'on trouve son véritable portrait.

Aux pieds de l'énergique et intrépide saint de Sienne, grand dénonciateur de mensonges, s'asseyait un jeune humaniste de noble famille. Æneas Sylvius ne laissait pas de subir l'influence morale du grand franciscain ; il resta pourtant quelque temps encore un mondain ; mais le jeune ambitieux apprenait auprès du saint le pouvoir de l'éloquence, et ce dernier contribua notablement à former le style de celui qui devait être le plus grand lettré de son temps. Malheureusement le futur pape ne partagea pas l'amour de saint Bernardin pour sa langue maternelle : il ne se servit que du latin. S'il avait écrit ses ouvrages les plus importants tout bonnement en toscan, il eût probablement égalé les plus grands prosateurs italiens.

Æneas fut, lui aussi, un *novelliere*; il narra les amours d'Euryale et de Lucrèce, récit vécu d'une aventure dont le héros fut Gasparo Selik, chancelier de Frédéric III, lors de son séjour à Sienne[1]. Mais ses *Commentaires*[2] restent son ouvrage le plus considérable; il a mêlé, dans ce livre, à la relation des faits les plus mémorables de son temps beaucoup de souvenirs personnels et classiques : on y relève de belles peintures de paysages naturels, très modernes d'inspiration : les Apennins couverts de neige, le Mont Oliveto, la Vallée de Petriolo, et le Mont Amiata, son refuge favori; des descriptions de processions religieuses, de fêtes et de jeux publics.

[1] Ce conte a été traduit en diverses langues, et il en a paru de nombreuses éditions italiennes depuis 1489. Il fut transcrit pour la première fois en toscan par Alessandro Bracci, secrétaire de la république de Florence, qui dédia sa version à Laurent de Médicis.

[2] Cf. G. Lesca, *I Commentari di Pio II* (Pise, Nistri, 1894), ouvrage utile, sinon très érudit et brillant.

Æneas n'était pas un écrivain purement livresque, un pédant : pour adonné aux lettres qu'il fût, il restait très sensible aux impressions du dehors, il s'intéressait vivement aux événements de son temps.

A l'époque de la Renaissance surgit par toute l'Italie une légion d'écrivains qui cherchèrent à satisfaire le goût du peuple pour les histoires : Sienne eut aussi ses *novellieri*. Le xve siècle y vit fleurir Ilicino et Gentile Sermini, les meilleurs conteurs profanes auxquels elle ait donné le jour ; le siècle suivant, Fortini, Nelli, l'ami de l'Arétin et d'Ochino, et Bargagli qui nous a laissé de terribles tableaux du siège de Sienne.

Les contes des *novellieri* siennois dépassent en lasciveté ceux des auteurs des autres villes, mais ils sont moins grossiers et moins révoltants. On rencontre d'ailleurs dans le nombre plus d'un beau récit, comme l'histoire d'Angelica Montanini et d'Anselmo Salimbeni, et celle d'Ippolito Saracini et de Cangenova Salimbeni. Sermini et Bargagli pourraient presque prendre place au premier rang des nouvellistes italiens.

Parmi les prosateurs siennois du xvie siècle, ceux qui acquirent le plus de renom furent les théologiens : ce n'était toutefois pas la cause du catholicisme qu'ils servaient, mais celle de l'hérésie. Bernardino Ochino, Paleario, Lelio et Fausto Sozzini, les fondateurs du Socinianisme, jouèrent un rôle important dans le mouvement religieux de leur temps.

Les Siennois n'étaient pas, avons-nous dit, un peuple littéraire; mais, dès les premiers temps de leur histoire, ils manifestèrent toujours un goût très vif pour les spectacles et les cortèges pompeux [1]. Chez eux comme ailleurs,

[1] Sur l'histoire du théâtre siennois, cf. C. Mazzi, *La Congrega dei Rozzi di Siena*, Florence, Le Monnier, 1882, 2 vol.

le théâtre tira son origine de la vie religieuse, procédant tout naturellement des processions et des offices de l'Eglise. Toutefois, à une date relativement reculée, des spectacles dramatiques formaient déjà aussi un des éléments de leurs grandes fêtes civiques. La canonisation de saint Bernardin en 1444, l'élection d'Æneas Sylvius Piccolomini à la papauté en 1458, la canonisation de sainte Catherine en 1461, la visite de la duchesse de Calabre en 1465, l'alliance des Siennois avec le pape et Naples en 1478, tous ces événements furent célébrés par des représentations théâtrales organisées par le *Consiglio Generale*.

Dans les premières années du XVI[e] siècle, le théâtre italien entre dans une nouvelle phase de son évolution : Arioste, Machiavel, Bernardo Dovizii da Bibbiena écrivent des pièces d'après les modèles antiques. Ce mouvement gagne bientôt Sienne : des associations de jeunes commerçants et d'artisans se constituent pour composer et jouer des pièces. Celles-ci, bien que subissant dans une certaine mesure les influences classiques, étaient populaires de forme ; elles répondaient à un besoin réel du public et attirèrent vite sur leurs auteurs le patronage des grands. En 1517 une troupe siennoise fut appelée à Rome pour jouer devant Léon X ; deux ans plus tard Agostino Chigi et sa femme Francesca[1] en engagèrent une seconde.

L'une de ces sociétés d'acteurs amateurs et d'écrivains donna naissance à la plus importante des académies siennoises, la *Congrega dei Rozzi*, qui fut définitivement organisée en 1531 ; au cours du deuxième quart de ce siècle, surgit à Sienne une foule d'académies et de sociétés similaires. Un véritable mouvement littéraire

[1] Mazzi, *op. cit.*, vol. I, pp. 74, 75.

s'était enfin dessiné dans la ville, au temps de Pandolfo Petrucci, dans le peuple même : il ne suscita pas l'éclosion d'œuvres littéraires de premier ordre mais modifia cependant beaucoup le ton de la société siennoise. Les promoteurs de ce mouvement s'unirent aux amateurs de théâtre pour fonder des associations ayant pour objet l'organisation de représentations dramatiques et musicales, de discussions littéraires et philosophiques, de débats d'un caractère parfois vulgaire. Avant la fin du siècle, Sienne comptait plus de vingt académies analogues, dont les principales étaient les *Rozzi*, les *Intronati* et les *Insipidi.* [1] Certaines furent éphémères ; d'autres dégénérèrent en simples cercles, pas toujours de la meilleure tenue ; mais quelques-uns tendirent à élever le niveau de la culture à Sienne et à grossir le nombre des gens qui s'y adonnaient aux lettres et aux sciences. Les cercles dramatiques mirent à la scène quelques bonnes comédies, dont la meilleure fut *Gl'Ingannati*, que connaissent ceux qui se livrent aux études shakspeariennes [2].

Dans la philosophie et les sciences, Sienne peut revendiquer quelques noms distingués. Patrizi, l'un des grands maîtres de la Renaissance qui préparèrent le triomphe de la méthode inductive, écrivit sur la physique, l'astronomie et la géométrie. Ce fut à coup sûr un innovateur et un précurseur, mais sa témérité superficielle et sa présomption n'ont laissé qu'à une faible partie de son œuvre une valeur permanente.

Parmi les nombreux médecins de valeur auxquels Sienne donna le jour au temps de son indépendance, les

[1] Au sujet de ces académies, lire Mazzi, *op. cit.*, App. V, pp. 339-340.

[2] *Twelfth Night* offre certains points de ressemblance avec *Gl'Ingannati ;* on ignore si Shakespeare avait lu la pièce.



Cl. Alinari.

SANO DI PIETRO. — SAINT BERNARDIN PRÊCHANT SUR LA PLACE DE SAN FRANCESCO, A SIENNE

Salle du Chapitre, Cathédrale de Sienne.



ANDREA DI BARTOLO. — ASSOMPTION DE LA VIERGE.
Ancienne Collection Yerkes, New-York.

plus éminents furent Ugo Bensi et Pier Antonio Mattioli. Le premier conquit la renommée par ses études faisant autorité sur la diététique et l'hygiène. Son *Consiglio Medici*, sa *Natura dei Cibi*, et le *Trattato sul Reggimento della Salute*, avaient de nombreux lecteurs dans d'autres pays que l'Italie. Quant à Mattioli, il est surtout connu par sa traduction des *Commentaires* de Dioscoride, ouvrage qui fut publié en diverses langues et souvent réimprimé.

Dans la science militaire et celle de l'ingénieur, Francesco di Giorgio fut l'écrivain le plus brillant et le plus original de son temps : il occupe une place importante dans l'histoire de l'art de la guerre. Son disciple Vangoccio Biringucci, auteur de la *Pirotecnica*, acheva l'œuvre qu'il avait entreprise.

Le plus remarquable des historiens siennois, Malavolti, n'écrivit son grand ouvrage qu'après la chute de la République, il échappe donc à notre inventaire; mais nous ne saurions clore ce travail sans rendre un juste tribut à celui à qui nous avons tant d'obligations. Nous ne connaissons pas, à une époque aussi ancienne que le xvi[e] siècle, d'historien aussi scrupuleusement soucieux de l'exactitude ou qui ait fait un usage aussi étendu et consciencieux en même temps que discret, des sources originales d'information. Malavolti trahit évidemment certaines tendances ; mais il observe dans l'ensemble une réelle impartialité, et seul un lecteur inconsidéré et ignorant pourrait mettre en doute ses assertions. Dépourvu de toutes prétentions littéraires, il reste toujours intelligemment modéré, pondéré et clairvoyant, et les brefs commentaires qu'il émet à de rares intervalles sur les événements témoignent de la vigueur et de l'indépendance de sa pensée. Sienne tarde toujours à rendre justice à ses grands hommes. Della Quercia lui-même

ne possède pas d'autre monument que ses chefs-d'œuvre. Le jour où elle s'avisera enfin de les célébrer dignement, elle pourrait être plus mal inspirée qu'en élevant un monument rendant hommage à la mémoire d'Orlando Malavolti.

APPENDICE I

DOCUMENTS CONCERNANT LA FAÇADE DE LA CATHÉDRALE DE SIENNE

a) Neri di Donato, *Cronica Sanese*. Dans Muratori, *Rer. Ital. Script.*, tom. XV., c. 220 :

« La loggia del Vescovado di Siena, che era in sul canto del Duomo, che era in fuore in fino alla via, si guastò, e questo si fe' per avere maggior piazza per mostrare le reliquie. »

b) Neri di Donato, *ed. cit.*, c. 241 :

« El vescovo di Siena ebbe dal Comuno di Siena fiorini 1356 per danno ricevè d'una loggia, che el Comuno di Siena guastò del detto Vescovado per fare la capella di S. Jacomo in Duomo, e per accresciare el Duomo. »

c) Arch. di Stato, Sienne. *Libro dei Regolatori*, 1367-1377, fol. 200 t, *et seq.* :

« Al tempo di Missere Niccholo di Ghidi oparaio e Ambruogio di Benencasa Camarlengho de la detta opera da dì primo di Luglio anno Domini Mccclxx fino a dì ultimo di Giugno Mccclxxj.....

Anco troviamo che à pagato in fare disfare la loggia dell vescovo et per sgrombrare la piazca de la detta loggia mille quarantuna lib. uno sol. Mxlj. sol j. »

d) Arch. di Stato, Sienne. *Arch. dell' opera del Duomo*

di Siena. Libro nero, 51. Dans Milanesi, *Documenti dell' arte Senese*, vol. i., pp. 276, 277 :

« Christo 1377.

Sia manifesto a chiunque vedarà questa ischitura (sic) chome a dì 10 di Giugnio anno sopradeto, io Pietro di Migliore, ispeziale, uoparaio de l'uopara Sancte Marie, ritenni uno chonsiglio di questi citadini nominati di soto, per avere loro consiglio e loro dilibarazione sopra la faciata dinanzi a lo Spedale, cholà dùe era la logia del vescovo ; perchè chosì ragunati e veduto il modo, dilibararo tuti di concordia a lupini bianchi e neri ; e furo tutti bianchi, salvo che tre neri : e di ciò si fecie proposta gieneralemente ch' ongnuo (sic) potese chonsegliare : perchè fata la proposta, chonsigliò missere Bindo di Tengoccio Talomei che chosì si faciese, come è manifesto a tuti i citadini, faciendosi la piana dinanzi. »

(Suivent vingt-six noms.)

e) Arch. di Stato, Sienne. *Arch. dell' opera del Duomo di Siena. Libro nero*, 51 t. Dans Milanesi, *Documenti dell' arte Senese*, vol. i., pp. 278, 279 :

« Christo 1377.

Sia manifesto a chiunque vedarà questa ischrita come io Pietro di Migliore, ispeziale, oparaio de l'opera Sante Marie aloghai a *Jacomo di Buonfredi*, chiamato *Corbella*, tuto i' lavorìo che bisognia ne la faciata dinanzi a lo Spedale Sante Marie, chola duve era la logia di marmo bianco con questi pati di soto iscriti : presente Maestro Giovanni di Ciecho, chapomaestro de l' uopara e di (sic) Maestro *Domenico* di Maestro *Vanni* e di Maestro *Minuccio* di *Jacomo* e di Maestro *Francescho* di Ser *Antonio*.

In prima le pietre drite di mezo braccio, e da inde in giù chole spalete de le porte, cinque soldi il braccio.

Ancho, deba avere cho' l'archeto piano da le 'nposte in su in due pezi o in uno che gli venisse chol bechatello, trenta soldi l'uno.

Ancho, deba avere de la cornicie che và di sopra, tornata concia chome chela ch'ene, dicie soldi del braccio in petraia.

Ancho, deba avere d'ogni altro lavoriò che vi bisongniase di marmo bianco, quelo che giudicharà l'oparaio ch' è o che sarà per li tempi, col chapo maestro, e chon uno altro maestro che verà appreso di sè.

Fata adi vintenove di Setenbre 1377. »

APPENDICE II

LA MADONE DE GUIDO DA SIENA

La Madone de Guido da Siena, antérieurement dans l'église San Domenico de Sienne et maintenant au Palais Public, porte l'inscription suivante :

✠ ME GVIDO DE SENIS DIEBVS DEPINXIT AMENIS
QVEM XPS LENIS NVLLIS VELIT AGERE PENIS
ANO D^i M^o CC XX I

Cette peinture a soulevé, depuis Baldinucci, des controverses et, bien que la question de date n'ait plus grande importance, puisque l'on peut prouver l'antériorité de l'école siennoise sur celle de Florence sans se référer à cette Madone, on la discute encore ardemment.

Au siècle dernier, Gaetano Milanesi, qui a publié les *Vies* de Vasari et, plus tard, le chevalier A. Lisini, l'érudit archiviste siennois, ont soutenu que la date figurant sur le tableau ne saurait être exacte, et que l'inscription

a dû être falsifiée. Le professeur Franz Wyckhoff maintient au contraire qu'elle est authentique. L'auteur de ce livre, après l'avoir soigneusement examinée, estime que c'est encore à elle que l'on a le moins touché dans le tableau. Celui-ci ne donne, par lui-même, nulle raison de supposer que l'on ait repeint ou effacé l'un des chiffres, comme l'a prétendu Milanesi. Le soin de prouver la falsification incombe évidemment à ceux qui affirment cette falsification. Or nous maintenons qu'ils n'ont nullement établi leur thèse.

Milanesi avance tout d'abord qu'il n'existe aucune autre peinture siennoise antérieure à 1270 offrant un mérite artistique approchant.

Comme la Vierge et l'Enfant ont été complètement repeints, il est difficile de spécifier quel pouvait être le caractère de l'œuvre originale. Par contre, il est maintenant avéré qu'il existait déjà à Sienne, avant l'époque de Duccio, une école d'art florissante. Depuis la publication de la monographie de Milanesi sur la Madone de San Domenico, on a découvert, tant à Sienne qu'aux environs, plusieurs peintures importantes du XIIIe siècle, les unes dans les réserves du musée, les autres dans des églises de campagne. Nous pouvons maintenant nous convaincre qu'avant le début de la carrière artistique de Duccio, Sienne possédait déjà une école importante, école dont les maîtres produisirent, par exemple, le *Saint Pierre* du Musée et la *Madonna del Voto* de la cathédrale.

Milanesi attache beaucoup d'importance au fait que les Archives de Sienne ne renferment aucune référence à un peintre du nom de Guido antérieurement à 1278, et, comme les registres de la *Biccherna* de 1278 mentionnent un paiement effectué à un certain Guido di Graziano, peintre, il en conclut que ce Guido est l'auteur de la Madone du Palais Public.

Mais, du fait que l'on ne rencontre le nom de Guido dans aucun document, à Sienne, antérieurement à 1278, doit-il s'ensuivre qu'aucun artiste de ce nom ne travaillait alors dans la ville? Les documents relatifs à l'histoire de l'art siennois dans la première moitié du XIIIe siècle sont loin d'être abondants. Il y avait, sans nul doute, à cette époque, à Sienne, plusieurs grands artistes dont les noms ne figurent dans aucun acte existant. Nous ignorons tout de ceux qui peignirent les meilleurs tableaux siennois avant Duccio comme nous ignorons le nom de l'architecte du Dôme.

L'importante collection de documents relatifs à l'histoire de l'art siennois réunie personnellement par Milanesi commence à l'année 1259, et le supplément publié par Borghese et Banchi n'en contient qu'un seul antérieur à 1264. Nous ne craignons donc pas de dire que cet argument est à nos yeux sans valeur.

D'autre part, Milanesi ne semble pas justifié en tirant ensuite cette conclusion hâtive que Guido di Graziano est le Guido qui peignit la Madone de San Domenico. Ce n'est pas la seule fois que l'érudit archiviste, rencontrant un prénom banal, comme Giovanni ou Paolo, dans un acte ou un registre, ait conclu qu'il s'agissait d'un grand artiste portant ce prénom. Il peut très bien y avoir eu plusieurs peintres du nom de Guido établis à Sienne dans la première moitié du *Dugento*.

Nous ne perdrons pas notre temps à réfuter Milanesi lorsqu'il soutient que l'inscription est postérieure à 1221 parce qu'elle est en caractères gothiques ; on ne saurait non plus s'appuyer sur le fait qu'un vide sépare le second C du premier X, de même que le second X de l'I. Dans beaucoup d'inscriptions de l'époque des vides séparent ainsi les centaines, les dizaines et les unités.

Milanesi n'a donc rien démontré. Lisini a apporté à

l'appui de la même théorie un argument d'un peu plus de poids. Il a trouvé, au Musée de Sienne, une peinture de l'année 1270 portant une inscription analogue à celle de la Madone de Guido ; ce qu'il en reste est ainsi conçu :

✠... AMENIS QVEM XPS LENIS NVLLIS
VELIT ANGERE PENIS ANNO MILLESIMO DVCEN-
TESIMO SEPTVAGESIMO

Cette inscription ne diffère de la précédente qu'en ce que, dans celle-ci, ANGERE est écrit AGERE.

Lisini avance : *a*) que les deux peintures sont d'un même artiste, Guido da Siena ; *b*) qu'il est impossible qu'il ait pu peindre les deux œuvres « à un intervalle de près de cinquante années » ; *c*) que la Madone du Palais Public doit être postérieure à l'autre parce qu'elle est mieux peinte.

En admettant même, pour nous prêter à la discussion, que les deux œuvres soient du même artiste, il n'y aurait rien d'incroyable à ce que l'une datât de 1221 et l'autre de 1270; il est possible que la carrière de Guido ait été aussi longue que celle du Titien, de Watts ou de Corot. On citerait aisément au XIX[e] siècle une vingtaine de peintres de valeur dont l'activité a dépassé en durée un demi-siècle. Il est vrai que la Madone du Musée est d'une facture plus dure et plus conventionnelle que celle du Palais public, mais les enjolivements et les modernités — si l'on peut dire — du plus fameux des deux tableaux sont certainement dus au pinceau d'un artiste postérieur, car les personnages de la Madone de 1221 ont été, nous le savons, complètement refaits.

Mais, si la Madone de 1270 porte une inscription analogue à celle qui nous occupe, il ne s'ensuit pas qu'elles soient de la même main. A une époque où l'art tenait

encore tellement du métier manuel, comme à l'âge qui précéda Duccio, lorsque les élèves avaient l'habitude de copier patiemment dans tous les détails les tableaux de leurs maîtres, lorsque l'originalité en peinture était rare et la fidélité dans l'imitation au contraire un mérite, on conçoit facilement qu'un artiste ait pu copier mot pour mot une inscription d'un tableau d'autel plus ancien, tableau exécuté peut-être par son maître ou par son propre père.

Nous maintenons donc que non seulement il n'est pas démontré que la date de la Madone du Palais Public ait été falsifiée, mais que l'on n'a réussi à établir aucune présomption solide en faveur de cette hypothèse.

APPENDICE III

CIMABUE ET LA MADONE RUCELLAÏ

Nulle part le patriotisme local des auteurs florentins ne s'est manifesté avec plus d'intensité que dans leurs biographies des Primitifs toscans. A partir de la seconde moitié du xve siècle, toute une série d'écrivains s'est évertuée à démontrer que tout l'honneur de la renaissance de la peinture en Italie revenait à Florence. « Ce devint un axiome chez les historiens toscans que tout grand artiste » de Sienne ou, en général, « de l'Italie du nord dont ils ignoraient ou connaissaient mal la formation artistique devait forcément avoir été initié à son art à Florence [1] », et que toute peinture ou fresque primitive importante dont on n'arrivait pas à prouver qu'elle était l'œuvre d'un artiste d'une autre école devait avoir

[1] Richter, *Notes to Vasari's Lives of the Painters*, Londres, Bell and sons 1892, p. 105.

pour auteur un maître florentin. Comme il ne leur suffisait pas d'exalter le puissant génie de Giotto, ils aspiraient à démontrer que, lorsque les ténèbres régnaient encore partout ailleurs en Italie au XIIIe siècle, la lumière nouvelle brillait déjà dans la cité des bords de l'Arno. Par suite il devint de mode au début du XVe siècle de grandir Cimabue, d'avancer les dates de sa carrière et de lui attribuer toutes les peintures toscanes anciennes, présentant quelque mérite : on l'offrait à l'admiration comme le Père de la peinture italienne.

Or, le témoignage des documents contemporains et les allusions les plus anciennes faites au maître ne justifient nullement les assertions intéressées des patriotes de Florence : les documents attestent uniquement qu'il collabora à la *Majesté* fort restaurée de la cathédrale de Pise et qu'il peignit un tableau autrefois à S. Chiara de la même ville et maintenant perdu. Dante nous dit bien que Cimabue tenait, avant Giotto, le premier rang en peinture ; mais le grand poète, malgré l'exil, restait profondément imbu de l'esprit florentin, et enclin à exagérer les mérites de ses amis et des amis de ces derniers. Si Dante ne connut pas personnellement Cimabue, comme le veut une vieille tradition, il fut l'ami de Giotto ; et tant son « florentinisme » que son amitié pour l'élève de Cimabue l'amenèrent évidemment à grossir l'importance de l'œuvre du plus vieux des deux maîtres [1]. Dante, en vrai Florentin, nourrissait contre les Siennois et tout ce qu'ils produisaient un préjugé tenace. D'autre part, il ne connaissait guère probablement, si même il les connaissait, les œuvres des quelques grands maîtres de la pré-renaissance romaine. Le fait qu'il mentionne Cimabue prouve

[1] Cimabue fut peut-être le maître de Giotto ; mais les influences qui agirent le plus sur la formation du style de ce dernier furent celle des grands maîtres romains et celle de Niccola et Giovanni Pisano.

simplement que l'artiste était le plus grand peintre florentin dans les années qui précédèrent immédiatement le moment où fut reconnu le talent de Giotto, c'est-à-dire vers la fin du XIIIe siècle.

Les premiers commentateurs de Dante n'ajoutent qu'une petite anecdote personnelle à la brève allusion du poète. Ghiberti, qui écrit un siècle après la mort de Cimabue, le mentionne simplement en passant comme l'un des peintres dans la manière grecque. Ce n'est qu'au début du XVe siècle que la légende de Cimabue commença à se préciser. A l'époque de la Renaissance, les Florentins, prenant plus d'intérêt aux titres de gloire de leurs compatriotes les plus célèbres, se mirent à écrire des *Vies*, à l'imitation des biographes antiques. Et, au moment où l'âge d'or de l'art italien entrait déjà dans son déclin, critiques et historiens d'art commencèrent à faire entendre leur voix. Florence, avide de prouver que ses fils avaient montré le chemin dans la renaissance de la peinture, réussit bientôt à avoir l'oreille du monde civilisé et lui fit voir avec ses yeux l'œuvre de ses Primitifs. Dans les premières années du XVIe siècle, Albertini dressa la première liste des œuvres de Cimabue, catalogue disparate de peintures d'artistes divers, et l'auteur du Livre d'Antonio Billi donna au public une ébauche de la légende du maître. Avec ces matériaux et les rares allusions d'auteurs plus anciens, Vasari édifia sa déconcertante biographie de Cimabue. Les premières *Vies* de l'auteur arétin, ses biographies de Giotto, de Duccio, d'Agostino di Giovanni et d'Agnolo di Ventura, abondent en inexactitudes, en anecdotes peu vraisemblables ou dont l'inauthenticité a été démontrée; mais sa vie de Cimabue est la moins véridique. Ignorant jusqu'au prénom du peintre, il ne connaissait pas non plus son nom de famille, ni la date de sa mort, ni celle de ses œuvres authentiques de

Pise ; mais Vasari trouvait en son imagination une fidèle auxiliaire dans les cas difficiles. Dans son acharnement à vouloir exalter son héros en dépréciant ses contemporains et prédécesseurs, il commence sa biographie par l'une des plus stupéfiantes des nombreuses entorses à la vérité que l'on relève dans son grand ouvrage. « Le flot irrésistible de maux qui avait submergé et dévasté l'infortunée Italie, écrit-il, n'avait pas seulement anéanti tout ce que l'on pouvait, à proprement parler, appeler édifices, mais, conséquence plus déplorable encore, avait amené la disparition des artistes eux-mêmes, lorsque, par la volonté de Dieu, en l'an 1240 Giovanni Cimabue, de la noble famille de ce nom, naquit en la cité de Florence, pour donner de l'éclat à l'art de la peinture. » Cette phrase renferme au moins quatre erreurs patentes de fait, sur lesquelles il nous semble d'ailleurs superflu de nous appesantir. En réfléchissant à ces lignes de Vasari, notre souvenir évoque instinctivement les admirables œuvres de la plus grande école d'architecture que l'Italie moderne ait produite, école originaire de la Toscane même, patrie de Vasari, mais non de Florence : la cathédrale de Pise, celle de Lucques, et S. Michele de la même ville ; et S. Giovanni Fuorcivitas à Pistoie. Devant nos yeux surgissent aussi les nobles abbayes de Toscane construites sous l'influence de l'art français : S. Galgano, dans la vallée de la Merse, et S. Antimo, près de Montalcino. Et la Toscane n'avait pas seulement donné le jour à de grands architectes au Moyen Age : avant que Cimabue eût acquis sa notoriété, des écoles de peinture florissaient à Sienne, à Pise et à Florence.

De même que les auteurs napolitains ont doté le légendaire Simone Napoletano d'une liste de tableaux, appartenant de droit à des peintres siennois et florentins, de même Vasari et d'autres écrivains florentins ont gratifié

leur héros national, Cimabue, d'un certain nombre d'œuvres des grands Primitifs romains et siennois : dans leur impatience d'allonger la liste de ses œuvres, ils ont été jusqu'à mettre Margaritone à contribution. De même que le *Couronnement du roi Robert* de S. Lorenzo, à Naples, fut escamoté à Simone Martini et attribué à un peintre napolitain par les compatriotes de ce dernier, de même, à Florence, on attribua une grande œuvre d'un artiste étranger, Duccio di Buoninsegna, à Cimabue.

On peut démontrer en effet que la Madone Rucellaï fut peinte par Duccio, soit en s'appuyant sur des témoignages documentaires, soit en faisant appel à l'expérience du connaisseur. Examinons d'abord ce que nous disent les documents.

On trouve aux Archives de Florence un exemplaire d'un contrat conclu, le 15 avril 1285, entre Duccio di Buoninsegna d'une part, et, de l'autre, le Recteur et les représentants de la confrérie de Sainte-Marie, pour l'exécution d'une Vierge destinée à l'autel de cette association à Sainte-Marie Nouvelle. Nous estimons que c'est de la Madone Rucellaï qu'il s'agit dans cet acte.

La chapelle occupée à cette époque par la confrérie était celle, appelée depuis Chapelle Bardi et alors dédiée à saint Grégoire, dans le transept droit de Sainte-Marie Nouvelle. Lorsque la Madone Rucellaï apparaît dans l'histoire au XVI[e] siècle, Vasari la trouve suspendue au mur de l'église tout à côté de cette chapelle. Il est facile d'expliquer le transfert de la peinture de Duccio de son emplacement primitif en cet endroit. En 1335, la chapelle Saint-Grégoire passa en la possession des Bardi de Vernio qui la décorèrent à neuf et la pourvurent, à n'en pas douter, d'un tableau d'autel de leur choix. La Vierge de la confrérie de Sainte-Marie fut par suite enlevée de la chapelle ; mais, comme les membres de l'association

continuaient à se réunir dans le transept de droite, on exposa le tableau près de son ancien emplacement, sur le mur voisin de la chapelle Bardi, où Vasari la vit. Il fut ensuite transporté dans la chapelle Rucellaï et reçut ainsi avec le temps le nom de Madone Rucellaï.

Les deux historiens de Sainte-Marie Nouvelle, P. Fineschi, qui écrivit en 1790 et M. Wood Brown, en 1902, maintiennent, en dépit de la croyance commune, que la peinture est l'œuvre de Duccio. On ne trouve d'ailleurs mention d'aucune œuvre de Cimabue dans les archives du couvent.

Mais le témoignage des documents ne saurait suffire à étayer cette attribution, si la science du connaisseur ne venait les appuyer. Le professeur Wyckhoff et le Dr. J. P. Richter ont tous deux soutenu que la peinture appartient à l'école siennoise. Même, le Dr. Richter, après un examen attentif du tableau, a déclaré qu'il ne diffère en aucun point de la grande *Majesté* de Duccio, de Sienne.

L'auteur de ces lignes relève, à vrai dire, entre les deux tableaux quelques légères différences de style, mais de celles qu'on doit s'attendre à constater dans deux œuvres exécutées par le même artiste à un intervalle de vingt-cinq ans, à une époque de développement rapide dans l'art de la peinture. De ligne, de couleur et de technique, la Madone Rucellaï est entièrement siennoise. Le tableau d'autel de Sainte-Marie Nouvelle est une œuvre de la première manière de Duccio, et ses particularités sont celles qui caractérisent celle-ci. On y retrouve, forcément, quelque chose de la raideur et de la convention byzantines. La façon de traiter les draperies ne décèle pas la même science des formes humaines, la même aisance que son dernier chef-d'œuvre. En outre, si l'Enfant ne s'écarte pas sensiblement de l'aspect que lui

donnera plus tard Duccio, les traits de la Vierge rappellent à certains égards les œuvres de ses prédécesseurs byzantins.

Néanmoins, ces différences n'affaiblissent en aucune façon notre thèse ; car le musée de Sienne (salle I, n° 20) possède une des premières œuvres, indiscutable, du maître, où l'on retrouve ces mêmes particularités, caractéristiques de la première manière de Duccio. Cette peinture s'apparente très étroitement à la Madone Rucellaï. Le type et l'attitude de l'Enfant dans ce petit panneau sont identiques à ceux du tableau de Sainte-Marie Nouvelle. Notons la manière dont se disposent les cheveux sur la tempe gauche, l'oreille gauche, la bouche, les mains, les pieds : nous les retrouvons semblables dans les deux tableaux. Remarquons surtout le mouvement curieux de la jambe et du pied gauches, qui caractérise absolument la première manière de Duccio. Dans la façon de représenter la Vierge, la ressemblance entre les deux tableaux n'est guère moins accentuée. Nous y observons les principales caractéristiques de cette première manière : l'iris gros et elliptique, la bouche un peu oblique et rentrée aux commissures, le nez plus aquilin que dans les œuvres postérieures. Les draperies, plus raides et d'un dessin plus anguleux, n'offrent pas de lignes sinueuses ondoyantes comme la robe de la Madone de la *Majesté*. Les deux trônes accusent une ressemblance encore plus marquée : tous deux, de bois, se voient de biais, avec, devant, un haut tabouret à deux arceaux; et, si nous les examinons de plus près, nous constatons la ressemblance des détails de leur ornementation : dans les pommeaux des montants antérieurs, dans les feuilles aux tympans des arceaux des tabourets. S'ils ne copient pas celui du *saint Pierre*, tableau primitif siennois de la galerie de Sienne, ces deux trônes procèdent du moins d'une même origine.

Nous constatons donc que les quelques points de style sur lesquels la Madone Rucellaï s'écarte de la *Majesté* de Duccio, points que M. Roger Fry, le dernier défenseur de l'attribution traditionnelle, considère comme des caractéristiques de Cimabue, caractérisent en fait la première manière de Duccio. L'artiste vivant à une époque de transition rapide et dans la cité d'adoption de Giovanni Pisano, il n'est que naturel que sa manière ait subi des modifications au cours d'un quart de siècle. Ouvert aux influences septentrionales, il étudiait toujours de plus près la structure du corps humain : il devenait moins byzantin et plus gothique. Les lignes des draperies se font chez lui plus gracieuses, plus sinueuses, son modelé gagne en vigueur. Les Madones de la fin de sa carrière sont moins languissantes, moins dolentes que les premières. Les trônes qu'il dessine alors se différencient aussi nettement. De bois dans ses premières œuvres, ceux de la dernière époque — conçus alors que l'influence de sculpteurs comme Arnolfo et Maitano, se faisait fortement sentir en Toscane — sont en marbre et incrustés de mosaïque.

Malgré ces dissemblances, la parenté entre la Madone Rucellaï et la dernière œuvre de Duccio, sa grande *Majesté*, est manifeste. La Madone Rucellaï s'allie étroitement aussi avec des œuvres de certains disciples de Duccio, tels que Segna di Buonaventura, qui, comme plusieurs élèves de Fra Angelico, imitèrent à certains égards la première manière de leur maître. On discernerait aisément la parenté du tableau d'autel de Sainte-Marie Nouvelle avec ceux de Segna, à Castiglione Fiorentino et Città di Castello, et avec la Madone de l'école de Duccio — attribuée à Cimabue — à la *National Gallery*. Les anges du tableau de Londres reproduisent à peu près le type de ceux de la *Majesté* et l'Enfant ressemble

à celui de la petite *Madone* de Duccio, au musée de Sienne, auquel nous faisions plus haut allusion.

On peut facilement expliquer l'origine de la légende florentine d'après laquelle on aurait porté la Madone Rucellaï en procession triomphale, de la maison de Cimabue à Sainte-Marie Nouvelle. L'étude de la mythologie comparée montre en effet que des peuples voisins se sont fréquemment emprunté, en totalité ou en partie, le récit de faits saisissants, vrais ou imaginaires. Or, tandis que nous ne découvrons aucune allusion à ce cortège triomphal accompagnant une Madone de Cimabue antérieure à celle de l'auteur du Livre d'Antonio Billi, qui écrivait deux cent cinquante ans environ après que l'événement était supposé avoir eu lieu, nous possédons un témoignage contemporain irrécusable que l'on organisa une réception solennelle semblable à celle décrite par Vasari, pour le grand tableau d'autel de Sienne lorsqu'on le transporta le 9 juin 1311 de la maison de Duccio, près de la Porta a Stalloregi, à la cathédrale.

Ce jour-là, rapporte un chroniqueur de l'époque, fut déclaré jour de fête à Sienne : boutiques et comptoirs furent fermés. L'évêque et le clergé de la ville, les Prieurs des Neuf et autres magistrats de la République, suivis d'un grand concours de citoyens, transportèrent cette belle œuvre à l'emplacement désigné. Le récit de cette cérémonie, donné par un chroniqueur anonyme, est confirmé par des documents contemporains (cf. Arch. di Stato, Sienne, *Libro del Camarlingo del Comune*, juin 1311 ; c. 261).

Il est certain que le récit de la procession accompagnant la *Majesté* de Duccio vint jusqu'à Florence, où il fut narré bien des fois. Avec le temps, on oublia le nom de l'artiste siennois, tandis que celui de Cimabue restait gravé dans les esprits à cause de l'éloge de Dante. Par

un phénomène très naturel, le nom du Florentin finit par se substituer à celui de Duccio dans le récit traditionnel ; et, lorsqu'à l'époque de la Renaissance, la Madone Rucellaï fut attribuée à Cimabue, on rattacha naturellement à celle-ci l'histoire de la procession de la *Majesté*.

Naples nous offre l'exemple d'un larcin analogue. Elle s'appropria aussi l'histoire d'une semblable procession, pour en faire bénéficier l'obscur Simone Napoletano, qu'elle dota en outre d'œuvres siennoises comme le *Couronnement du roi Robert* de Simone Martini. Or, le patriotisme local était encore plus ardent à Florence qu'à Naples.

Nous concluons donc que la Madone Rucellaï est l'œuvre de Duccio et qu'aux yeux de la critique scientifique, Cimabue artiste reste un inconnu ; nous estimons aussi que Giotto, le véritable fondateur de l'école florentine, devait davantage à Pietro Cavallini et aux maîtres romains, d'une part, à Niccola et à Giovanni Pisano, de l'autre, qu'à aucun Primitif toscan.

APPENDICE IV

ANDREA DI BARTOLO

Andrea di Bartolo, fils unique de Bartolo di Fredi, est resté complètement méconnu des critiques et historiens d'art modernes. Même ses œuvres signées ont été attribuées à d'autres artistes : ses panneaux de Buonconvento, à Bartolo di Fredi, et son *Assomption* de la Collection Yerkes, par un connaisseur américain, à Taddeo Bartoli. Pourtant ce dut être de son temps un artiste fameux par toute la chrétienté, s'il y a lieu de l'identifier avec cet

Andreas Bartolomei de Senis[1] qui fut architecte en chef des Papes à Avignon. Nous avons déjà parlé de ses œuvres dans un article sur la *Mostra dell'Antica Arte Senese*, paru dans le *Nineteenth Century and after* de novembre 1904 : nous désirons lui consacrer ici une étude plus complète, car, formant en quelque sorte la transition entre les trecentistes et les quattrocentistes, la place qu'il occupe dans l'art siennois n'est pas sans importance.

Nous ignorons la date de sa naissance. En 1389, lisons-nous dans un document cité par Milanesi (*Doc. Sen.*, I, 41), il aida son père à peindre le tableau d'autel que ce dernier exécutait alors en collaboration avec Lucca di Tommè pour l'autel de la ghilde des cordonniers dans la cathédrale de Sienne. S'il faut en croire certains auteurs siennois, il peignit en 1397 un tableau destiné à l'église San Domenico de Sienne. Il n'est pas douteux qu'il exécuta au moins un tableau d'autel pour cette église. En 1405 et 1406, il peignit des fresques représentant des scènes de la vie de saint Victor, et décorant la chapelle de ce saint dans la cathédrale de Sienne. Quatre ans plus tard son père mourut. A cette époque Andrea devait avoir du bien, car, comme nous l'avons trouvé consigné sur les

[1] Le professeur Giacomo de Nicola nous a aimablement communiqué deux extraits de documents où se trouve mentionné cet Andreas Bartolomei de Senis. D'abord une note de Marini (*Codice Vaticano latino,* 9, 114, f. 287) : « 1413. Andreas Bartolomei de Senis operum Palatii Avinion.director ». Cette note a été prise par Marini dans la *Regesta Lateranense* de Jean XXIII, perdue depuis. Le second document, cité par le P. Ehrle dans son *Historia Bibliothecæ Apostolicæ* (p. 669), enregistre un paiement fait le 22 octobre 1413 à Andrea de Sienne : « Andree de Senis magistro siue directori operum palacii apostolici Avinionensis videlicet quadraginta septem florenos auri currentes duodecim solidos et quinque denarios ». (Archivio Vaticano, *Introitus et Exitus*, n° 377, C. 65). Comme le seul artiste portant le nom d'Andrea di Bartolo dont il soit fait mention dans les Archives siennoises est le fils de Bartolo di Fredi, on peut raisonnablement conclure que ce document le concerne. Dans ce cas, de même que plusieurs autres artistes italiens de Giotto à Michel-Ange, il était à la fois architecte et peintre.

registres de comptabilité de l'hôpital Santa Maria della Scala, cette institution lui vendit une propriété importante. D'autres documents inédits [1] nous apprennent qu'en 1410 l'hôpital lui paya une peinture exécutée par son père et commandée par Frate Stefano di Giovanni. Ce frère qui appartenait à l'ordre laïc de l'hôpital de Sienne était peut-être ce Stefano di Giovanni Sassetta qui se trouve mentionné ailleurs dans les archives de l'hôpital. En 1409 l'artiste occupait une fonction publique à Sienne. Quatre ans plus tard, si nos déductions sont exactes, il était architecte en chef des papes à Avignon. Combien de temps remplit-il ce poste, nous l'ignorons ; mais en 1422 il était de nouveau investi à Sienne d'une charge publique, et en 1424 il figurait parmi les Quatre de la *Biccherna*, l'administration des finances siennoises. Il mourut le 3 juin 1428 et fut enterré dans le cloître de San Domenico à Sienne, étant un grand bienfaiteur du couvent.

Une œuvre importante d'Andrea di Bartolo se trouve à l'église paroissiale Ss. Pietro e Paolo, à Buonconvento : elle comprend quatre panneaux distincts n'ayant formé à l'origine qu'un seul tableau d'autel et représentant respectivement l'ange Gabriel, la Vierge (Annonciation), sainte Marie-Madeleine et saint Antoine Abbé. Ils figuraient tous les quatre à la *Mostra dell' Antica Arte Senese* de 1904. Le catalogue officiel de l'exposition attribuait les deux premiers [2], qui portent la signature d'Andrea, à son père Bartolo ; les deux autres portaient l'attribution : *Maniera di Pietro Lorenzetti.* Nous nous aperçûmes alors que la sainte Marie-Madeleine et le saint Antoine Abbé étaient de la même main que l'ange Gabriel et la Vierge [3], mais sans savoir qu'ils faisaient partie du

[1] Archivio di Stato, Spedale, *Conti correnti*, H., f. 419.

[2] Salle XXIX, 17, 20.

[3] Cf. *Nineteenth Century, loc. cit.*

même tableau d'autel. Ces deux derniers panneaux portent l'inscription : ANDREAS BARTOLI MAGISTRI FREDI DE SENIS.

L'*Assomption* appartenant à la collection de M. Yerkes, à New-York, à laquelle nous faisions allusion plus haut, est également signée : elle porte l'inscription : ANDREAS BERTOLI DE MAGISTRI FREDI DE SENIS PINXIT. HOC OPUS FECIT FIERI D̄MĪA HONESTA VXOR Q̄DAM SER PALAMIDES DE VRBINO PRO A̅ ABVS DĪTI VIRI SVI MATHEI FILII...[1]

Ces différentes œuvres nous permettent de déterminer les particularités principales du style du peintre. L'oreille, dans ses panneaux, est très caractéristique à cause de la curieuse forme qu'elle affecte ; la bouche, aux lèvres épaisses, s'incurve légèrement vers le bas aux commissures ; les cheveux sont disposés en boucles minces et ondulés. Son modelé est mou, mais se distingue par une réelle grâce de ligne. Son goût pour un certain brun doré, et diverses particularités morphologiques font ressembler superficiellement ses peintures à celles de son condisciple, Paolo di Giovanni Fei. Toutefois certaines différences très nettes distinguent le style respectif des deux artistes. Chez Andrea, par exemple, l'œil est plus grand, plus ouvert, avec un iris plus gros que dans les tableaux de Fei ; les cheveux sont aussi traités différemment : chez Fei, ils sont moins souples et moins bouclés, et les reflets sont plus exagérés que dans les œuvres du fils de son maître.

En nous fondant sur les arguments de style fournis par ces œuvres signées, nous attribuons également à Andrea :

1° La *Vièrge et l'Enfant*, au presbytère de San Pietro

[1] C'est en 1903 que M. Fairfax Murray attira notre attention sur cette œuvre, mais il ne nous fut possible de nous en procurer une reproduction que l'année suivante : le Dr Paul Schubring nous en a, en effet, aimablement adressé une photographie, prise avant le départ du panneau pour l'Amérique.

Ovile de Sienne, exposée à la *Mostra dell'Antica Arte Senese* en 1904 (Salle XXIX, 19). Nous avons déjà mentionné cette œuvre dans l'article du *Nineteenth Century* cité plus haut.

2° Dans la cathédrale de Sienne, au-dessus d'un autel voisin de l'entrée de la Bibliothèque Piccolomini, une *Vierge et l'Enfant*, habituellement voilée, œuvre charmante et caractéristique de la manière du peintre.

3° Le *saint Augustin* et le *saint Jean-Baptiste*, à mi-corps, exposés également en 1904 (Salle XXVIII, 21, 22).

4° Une *Vierge et l'Enfant*, sur un trône, avec saint Antoine ermite, saint Georges et quatre anges, à la galerie d'Altenbourg (n° 68).

5° Une paire de panneaux, réunis maintenant en diptyque et contenant chacun deux saints, dans la collection de Mrs. Horner à Mells Park, Frome. L'un mesure $1^{m},125$ sur $0^{m},337$ et l'autre $1^{m},125$ sur $0^{m},312$.

6° Certaines fresques du porche du Palais Public de Sienne sont dans la manière d'Andrea di Bartolo.

7° Un petit triptyque au Musée chrétien du Vatican (Vitrine F, n° XIII) qui paraît être une des premières œuvres de l'artiste.

8° Dans la collection du Comte Lanckoronski à Vienne, une *Nativité,* également une des premières œuvres du peintre. Au milieu, l'Enfant dans un berceau d'osier ; à droite, deux bergers et un chien ; à gauche, près de la crèche est assise la Vierge ; à l'extrémité gauche, saint Joseph, également assis ; derrière le berceau, un bœuf et un âne ; au-dessus, deux anges. (Dimensions : environ $26^{cm},5$ sur 51 centimètres).

Il est fort probable qu'Andrea di Bartolo fut le maître de Sano di Pietro, qui, cependant, subit certainement au début l'influence de la puissante personnalité artistique de Sassetta. Dans les registres de comptabilité de

la cathédrale figure, en effet, à la date du 20 mars 1446, un payement effectué à Sano di Pietro, pour des miniatures exécutées dans « le nouveau psautier » et estimées par « Ser Guglielmo, prete ». La même année, un autre paiement fut effectué le 7 septembre, pour des miniatures du même psautier, estimées également par « Ser Guglielmo, prete », à « Sano di Maestro Andrea di Bartolo dipentore[1] ». Il paraît probable que ces paiements furent effectués au même peintre, et que, dans le second cas, « Sano di Maestro Andrea di Bartolo » veut dire Sano, élève d'Andrea di Bartolo.

L'œuvre d'Andrea di Bartolo, comme celui de Paolo di Giovanni Fei, forme une transition non négligeable entre les deux périodes artistiques du *Trecento* et du *Quattrocento* siennois.

[1] Cf. Milanesi, *Doc. Sen.*, II, 382, 383.

OUVRAGES CONSULTÉS[1]

Agnolo di Tura. *Cronica Sanese* (Muratori, *Rerum Italicarum Scriptores*, tom. xv).

Aldobrandini (D.). *La Sconfitta di Montaperti.* (Anciens *Miscellanea Storica Sanese.*) Siena, Porri, 1884.

Alessio (F. A. R.). *San Bernardino da Siena e del suo tempo.* Mondovi, 1899.

Allegretti (Allegretto). *Diarj Senesi.* (Muratori, *Rerum Italicarum Scriptores*, tom. xxiii.)

Ammirato (S.). *Istorie Fiorentine.* Firenze, Massi, 1647, 3 vols.

Annales Senenses. Pertz, *Monumenta Germaniae Historica,* etc. ; Hanovre, 1826, etc., tom. xix.

Aquarone (B.). *Dante in Siena.* Città di Castello, 1889.

— *Gli ultimi anni della Storia Repubblicana di Siena.* Trois tomes.

Archivio Storico Italiano. Firenze, Vieusseux, 1842, etc.

Argnani (Prof. F.). *Il Rinascimento delle ceramiche majolicate in Faenza, con appendice di documenti inediti forniti dal Prof. Carlo Malagola,* Faenza, Montanari, 1898.

Arias (G.). *I Trattati commerciali della Repubblica Fiorentina*, vol. i. Firenze, Le Monnier, 1901.

Arias (G.). *Studi e Documenti di Storia del Diritto.* Firenze, Le Monnier, 1901.

Armstrong (E.). *Lorenzo de' Medici.* (*Heroes of the Nations Series.*) New York and London, Putnam, 1896.

— *The Sienese Statutes of 1262.* (*English Historical Review*, No. 57, vol. xv., January, 1900). London, Longmaus.

L'Arte, ancien *Archivio Storico dell'-Arte.*

Atti della R. Accademia de' Fisiocritici di Siena.

Bacci (O.). *Le Prediche volgari di S. Bernardino in Siena nel* 1427. (*Conferenze della Comm. Sen. di Stor. Patria.*) Siena, 1895.

Banchi (L.). *I Porti della Maremma durante la Repubblica.* Firenze, 1871.

— *Le Origini favolose di Siena, secondo una presunta cronaca di Tisbo Colonnese.* Siena, 1882.

— *Statuti Senesi.* Bologna, Romagnoli, 1871.

— Voir *S. Bernardino.*

Barduzzi (D.). *Del Governo dell'Ospedale di Siena dalle origini alla caduta della Repubblica.* (*Conferenze della Comm. Sen. di Storia Patria.*) Siena, 1895.

[1] Cette liste ne constitue pas une bibliographie : elle comprend seulement les ouvrages les plus importants, relatifs à Sienne, dont l'auteur s'est servi au cours de la rédaction de ce livre.

Bargagli (S.) *Novelle*. Publiées par L. Banchi. Siena, Gati, 1873.

La Battaglia di Montaperti. Chronique manuscrite à l'Ambrosienne. Cod. F. S. V. 23.

Bellarmati (M. A.). *Il Primo Libro delle Istorie Sanesi*. (Anciens *Miscellanea Storica Sanese*). Siena, Porri, 1844.

Berenson (B.). *Central Italian Painters of the Renaissance*. London and New York, Putnam, 1899.

Berlinghieri (R.). *Notizie degli Aldobrandeschi*. Siena, Porri, 1842.

Bernardino (S.). *Le Prediche volgari di S. Bernardino*. (Publiés par G. Milanesi). Siena, 1853.

— *Le Prediche volgari di S. Bernardino da Siena dette nella Piazza del Campo MCCCCXXVII... edite da L. Banchi*. Siena, 1880, 3 vols.

Bertaux (E.). *Santa Maria di Donna Regina e l'Arte Senese a Napoli nel secolo XIV*. Napoli, 1899.

Bindino da Traviale. *La Cronaca ; edita a cura di V. Lusini*. Siena, Tip. S. Bernardino, 1900.

Bisticci (Vespasiano da). *Vite di Uomini illustri del secolo XV,... stampate la prima volta da Angelo Mai*. Firenze, Barbera, 1859.

Böhmer (J. F.). *Acta Imperia Selecta*. Avec une introduction de J. Ficker. Innsbruck, 1870.

Bonichi (B.). *Rime di Bindo Bonichi da Siena*. Bologna, Romagnoli, 1867.

Borghese (S.) et Banchi (L.). *Nuovi Documenti per la Storia dell' arte senese*. Siena, Torrini, 1898.

Bouchaud (P. de). *La Sculpture à Sienne*. Paris, Lemerre, 1901.

Bourquelot (F.). *Études sur les Foires de Champagne*. (Dans les *Mémoires présentés par divers savants à l'Académie des Inscriptions, Nouvelle série*, tome v.) Paris 1865.

Bullettino Senese di Storia Patria, vols. I à VIII. Siena, Sordo-muti di L. Lazzari, 1894-1902.

Burckhardt (J.). *La Civiltà del Secolo del Rinascimento in Italia*. Valbusa, Firenze, 1896.

Calendar of State Papers, Venice, vol. I., ed. by Rawdon Brown, published under the direction of the Master of the Rolls.

Calendar of Papal Registers relating to Great Britain and Ireland, ed. by W. H. Bliss, D. C. L., published under the direction of the Master of the Rolls, Papal Letters.

Calisse (C.). *S. Caterina da Siena*. (*Conferenze della Comm. Sen. di Stor. Patria*). Siena, 1895.

— *Pio Secondo* (*Conferenze della Comm. Sen. di Stor. Patria*), Siena, 1898.

Canestrelli (A.). *L'Abbazia di San Galgano*. Firenze, Fratelli Alinari, 1896.

Capecelatro (A.). *Storia di S. Caterina da Siena, e del Papato del suo tempo*. Siena, 1878.

Casanova (E.). *La Donna Senese nel Quattrocento*. Siena, 1901.

Caterina da Siena (S.). *Opere*. Publiés par G. Gigli.

Cattaneo (R.). *L'Architettura in Italia dal secolo VI al mille circa*. Venezia, 1888.

Compagni (Dino) *Cronica Fiorentina*, *ed. per cura di I. del Lungo*. Firenze, Le Monnier, 1889.

Conti (G.). *Fatti e Anedotti di Storia Fiorentina*. Firenze, Bemporad e Figlio, 1902.

Coppini (Anita). *Piero Strozzi nell' assedio di Siena*. Firenze, 1902.

Cornelius (C.). *Jacopo della Quercia*. Halle, Wilhelm Knapp, 1896.

Corpus Inscriptionum Latinarum. Berlin, 1863, etc.

Creighton (M.). *A History of the Papacy from the Great Schism to the Sack of Rome*. New edition. London, Longmans, 1899. 6 vols.

Crowe (J. A.), et Cavalcaselle (G. B.). *A New History of Italian Painting.* London, Murray, 1864, 3 vols.

Cummings (C. A.). *Architecture in Italy. A History of Italian Architecture from Constantine to the Renaissance.* New-York, Houghton, Mifflin and Co., 1901, 2 vols.

Cust (R. H. Hobart). *The Pavement Masters of Siena. Handbooks of the Great Craftsmen Series.* London, G. Bell and Sons, 1901.

D'Ancona (A.). *Studj di Critica e Storia Letteraria.* Bologna, Zanichelli, 1880.

D'Ancona (A.) et O. Bacci. *Manuale della Letteratura Italiana.* Firenze, Barbera, 1898. 5 vols.

Davidsohn (R.). *Geschichte von Florenz,* Berlin, 1896.

Day (F. Lewis). *The Wonder of Siena.* Deux articles du *Magazine of Art,* Sept. et Oct. 1894.

Dei (Andrea). *Cronica Sanesi* (continuées par Agnolo di Tura). (Muratori, *Rerum Italicarum Scriptores,* tom. xv.)

Della Valle (G.). *Lettere Senesi.* Roma, 1786, 3 vols.

Douglas (L.). *The Majolica of Siena* Dans le *Nineteenth Century,* Sept. 1900.

Drane (A. T.). *The History of St Catherine of Siena and her Companions.* London, Longmans, 1899. 2 vols.

Falletti-Fossati (C.). *Principali Cause della Caduta della Repubblica Senese.* Siena, Bargellini, 1883.

— *Costumi Senesi, nella seconda metà del secolo XIV.* Siena, 1882.

Fenton (Geoffrey). *Certaine Tragicall Discourses. In the Tudor Translation Series. With an Introduction by R. Langton Douglas.* London, D. Nutt, 1897.

Folgore da S. Gemignano. *Le Rime di Folgore da S. Gemignano e di Cene da la Chitarra d'Arezzo nuovamente pubblicate, da Giulio Navone.* Bologna, Romagnoli, 1880.

Fra Filippo da Siena. *Gli Assempri,* publiés par D. F. C. Carpellini. Siena, Gati, 1864.

Frammento di una Cronachetta Senese d'anonimo del Secolo XIV., publié par A. Lisini et N. Mengozzi. Siena, 1893.

Francesco di Tommaseo. *Cronica.* (Muratori, *Rerum Italicarum Scriptores,* tom. xx).

Frizzoni (G.). *Arte Italiana del Rinascimento.* Milano, Dumolard, 1891.

Fry (Roger E.). *Art before Giotto.* Dans la *Monthly Review* d'Octobre 1900. London, John Murray.

Fumi (L.). *Il Duomo d'Orvieto e i suoi restauri.* Roma, 1891.

— *Codice Diplomatico della città d'Orvieto.* Firenze, 1884.

Gigli (G.). *La città diletta di Maria.* Siena, 1873.

— *Diario Sanese,* Siena, 1854. 2 vol..

Gosche (Agnes). *Simone Martini.* Leipzig, Seemann, 1899.

Gregorovius (F.). *The History of the City of Rome in the Middle Ages,* translated from the German by Annie Hamilton. London, G. Bell and Sons, 1894, etc., vols. i à viii.

Guasti (G.). *Cafaggiolo e di altre Fabbriche di Ceramiche in Toscana.* Firenze, Barbera, 1902.

Guicciardini (F.). *Istoria d'Italia.* Fribourg, 1775. 4 vols.

Hartwig (D. O.). *Quellen und Forschungen zur ältesten Geschichte der Stadt Florenz.* 1re Part., Marburg, 1875; 2e Part., Halle, 1880.

Heywood (W.). *The Ensamples of Fra Filippo. A Study of Mediæval Siena.* Siena, Torrini, 1901.

— *The Palio of Siena.* Siena, Torrini, 1899.

Heywood (W.). *A Pictorial Chronicle of Siena.* Siena, Torrini, 1902.

Hoby (Sir Thos), *A Booke of the Travaile and lief of me Thomas Hoby, with diverse things worth the notinge.* Journal manuscrit au British Museum. (Egerton MSS., 2148).

Howells (W. D.). *Tuscan Cities.* Leipzig, Heinemann et Balestier, 1900.

Huillard-Bréholles (J. L. A.) *Historia Diplomatica Friderici Secundi.* Paris, Plon, 1852, etc., 6 vols.

Jourdain (C. M. G. Bréchillet). *Recherches sur l'âge et l'origine des traductions latines d'Aristote,* Paris, 1843.

Landucci (L.). *Diario Fiorentino, del* 1450 *al* 1516... *con annotazioni da Jodoco del Badia.* Firenze, Sansoni, 1883.

Lanzani (F.). *Storia dei Comuni Italiani dalle origini al* 1313. Milano, Vallardi, 1882.

Lassels (R.). *The voyage of Italy; newly printed at Paris, and are to be sold in London by John Starkey at the Mitre in Fleet Street. near Temple-Barr,* 1670.

Leonardo Aretino (Bruni). *Istoria Fiorentina... trad. da Donato Acciaiuoli.* Firenze, Le Monnier, 1861.

Lisini (A). *Lettere volgari del Secolo XIII. a Geri e Guccio Montanini,* Siena, 1889.

— *Provvedimenti Economici della Repubblica di Siena nel* 1382. Siena, Torrini, 1895.

— *Notizie su le Contrade di Siena.* Siena, Nava, 1896.

— *Papa Gregorio XII e i Senesi.* Firenze, 1896.

— *Le tavolette dipinte di Biccherna e di Gabella del R. Archivio di Stato in Siena.* Firenze, Olschki, 1902.

Lisini (A.). Voir *Frammento di una Cronachetta Senese,* etc.

Litta (Il Conte Pompeo). *Famiglie celebri d'Italia.* Milano, 1819, etc.

Lusini (V). *Storia della Basilica di San Francesco in Siena.* Siena, 1894.

— *Il San Giovanni di Siena e i suoi Restauri.* Firenze, Fratelli Alinari, 1901.

Machiavelli (N.). *Opere.* Firenze, Conti, 1820.

Malavolti (O.). *Historia de' fatti e guerre de' Senesi, etc.* Venezia, 1599.

March-Phillips (E.). *Pintoricchio. Great Masters in Painting and Sculpture Series.* London, G. Bell and Sons, 1901.

Marenduzzo (A.). *Gli « Assempri » di fra Filippo da Siena.* Siena, Nava, 1899.

— *Veglie e Trattenimenti Senesi, nella seconda metà del Secolo XVI.* Trani, Vecchi, 1901.

Mathieu de Paris. *Chronica Majora.* Publiées par H. R. Luard. (*Master of the Rolls Series,* London, 1872).

Mazzi (C.). *La Congrega dei Rozzi di Siena.* Firenze, Le Monnier, 1882.

Mengozzi (N.). *Il Monte dei Paschi di Siena, etc.* Siena, 1891, vol. I.

Micheli (G.). *Il pavimento del Duomo di Siena.* Siena, Sordo-muti, 1870.

Milanesi (G.). *Sulla Storia dell' Arte Toscana, scritti varii.* Siena, Sordo-muti, 1873.

— *Documenti per la Storia dell' Arte Senese.* Siena, Porri, 1856.

Miscellanea Storica della Valdelsa.

Miscellanea Storica Senese. Siena, Nava, 1893-8, 5 vols.

Missaglia (M. A.). *Vita di Gian Giacomo de' Medici.* Milano, 1854.

Mondolfo (U. G.) *Pandolfo Petrucci, Signore di Siena.* Siena, 1899.

MONTALVO (A. de). *Relazione della guerra di Siena.* Torino, 1863.

MONTLUC (BLAISE DE). *Commentaires.* Bordeaux, 1592.

MORELLI (G). *Della Pittura Italiana.* Milano, Fratelli Treves, 1897.

MORIANI (L.). *Notizie sulla Università di Siena.* Siena, 1873.

MÜNTZ (E.). *Histoire de l'Art pendant la Renaissance.* Paris, Hachette, 1889, etc., 3 vols.

MURATORI (L. A.). Voir Agnolo di Tura, Andrea Dei, Allegretto Allegretti, etc.

— *Antiquitates Italiae medii ævi ; sive dissertationes de moribus, ritibus, religione... Italici populi referentibus post declinationem Rom. Imp. ad annum usque* M. D. Milano, 1738-42, 6 vols.

MUSSINI (L.). *Le Tavole della Biccherna e della Gabella della Repubblica di Siena.* Siena, Bargellini, 1877.

NARDINI DESPOTTI MOSPIGNOTTI (A.). *Lorenzo del Maitano, e la Facciata del Duomo d'Orvieto.* Roma, Tipografia dell' Unione Co-operativa Editrice, 1891.

NERI DI DONATO. *Cronica Sanese* (Muratori, *Rerum Italicarum Scriptores*, tom. XV),

NORTON (C. E.). *Historical Studies of Church-Building in the Middle Ages.* New York, Harper, 1880.

PANTANELLI (A.). *Francesco di Giorgio Martini, e dell' arte de' suoi tempi in Siena.* Siena, Gati, 1870.

PAOLI (C.). *I « Monti » o fazioni della Repubblica di Siena (Nuova Antologia*, fasc. XV, août 1891).

— *Il libro di Montaperti.* Firenze, Vieusseux, 1889.

— *La battaglia di Montaperti ; estr. dal vol. ii dell. Bull. della Società Senese di Storia Patria.* Siena, 1869.

— *Siena, Firenze e la Valdelsa.* Castelfiorentino, 1899.

PAOLI (C.). *Siena alle Fiere di Sciampagna* (*Conferenze della Com. Sen. di Stor. Patria.*) Siena, 1898.

— *Di un libro del Dott. O. Hartwig ; estratto dall' Arch. Stor. Ital.*, Firenze, 1882.

PAOLI (C.). et PICCOLOMINI (E.). *Lettere Volgari del Secolo XIII.* Bologna, Romagnoli, 1871.

PASSERI (G. B.). *Istorie delle Pitture in Majolica fatta in Pesaro.* Dans *Istorie delle Fabbriche di Majoliche Metaurense, etc. Raccolta a cura di Giuliano Vanzolini.* Pesaro, 1879.

PASTOR (L.). *Histoire des Papes.* Trad. franç. Paris, Plon, 8 vols.

PATETTA (F.). *Caorsini Senesi in Inghilterra nel Sec. XIII, con documenti inediti.* (*Bull Sen. di Storia Patria,* anno IV, 1897, fasc. II, III).

PECCI (G. A.). *Memorie Storico-Critiche della Città di Siena.* Siena, 1755, 4 vols.

— *Storia del Vescovado di Siena.* Lucca, 1748.

PETRUCCI (F.). Douze lettres du XVIe siècle. *Nozze Sozzifanti-Bargagli Petrucci.* Siena, 1898.

PFLUGK-HARTTUNG (J. von). *Specimina Chartarum pontificum Romanorum inedita.* Tübingen, 1881 ; Stuttgart, 1885.

PICCOLOMINI (ÆNEAS SYLVIUS). *Commentarii* (publiés sous le nom de Gobellinus.) Siena, 1584.

PLINE (C.-le jeune). *Naturalis Historiae recensuit et commentariis criticis indicibusque instruxit Julius Sillig.* Hamburg, 1851, 8 vols,

POLITI (LANZILOTTO). *La Sconfitta di Montaperti.* Siena, 1502.

PRIULI-BON (La Comtesse). *Sodoma. Great Masters in Painting and Sculpture Series.* London, G. Bell and Sons, 1900.

PROFESSIONE (A.). *Siena e le Compagnie di Ventura nella Seconda*

Metà del Sec. XIV. Civitanova-Marche, 1898.

Professione (A.). *Corradino di Svevia e il suo passagio per Siena.* Siena, 1895.

Provedi (A.). *Relazione delle Pubbliche Feste date in Siena.* Siena, 1791.

Ptolemée. *Geographia... reproduction photolithographique du manuscrit grec du Monastère de Vatopédi au Mont Athos.* Paris, Firmin-Didot, 1867.

Raccolta de' Novellieri Italiani. Milano, Silvestri, 1815.

Repertorium für Kunstwissenschaft.

Repetti (E.). *Dizionario Geografico-Fisico-Storico della Toscana.* Firenze, Tofani, 1833-45.

Reymond (M.). *La sculpture Florentine.* Firenze, Fratelli Alinari, 1898, 4 vols.

Richter (Luise (M.). *Siena.* Seemann, Leipzig et Berlin, 1901.

Ricotti (E.). *Storia delle Compagnie di Ventura.* Torino, 1893, 2 vols.

Roffia (G.). *Racconti delle principali fazioni della guerra di Siena.* (Arch. Stor. Ital.) Firenze, Vieusseux, 1842.

Rondoni (G.). *Sena Vetus.* Torino, Fratelli Bocca, 1892.

— *Tradizioni popolari e Leggende di un Comune mediævale e del suo contado.* Firenze, 1886.

Rossi (Pietro). *Cronica* (Muratori, *Rerum Italicarum Scriptores*, tom. XX.).

Rossi (P.). *L'Arte Senese nel Quattrocento.* (*Conferenze della Comm. Sen. di Storia Patria*). Siena, 1899.

— *Siena. Colonia Romania.* (*Conferenze della Comm. Sen. di Stor. Patria.*) Siena, 1897.

Santini (P.). *Documenti dell' antica constituzione del comune di Firenze.* Firenze, 1895.

Schmarsow (A.). *Raphael und Pinturichio in Siena.* Stuttgart. 1880.

Sermini (G.). *Le Novelle.* Livorno, Vigo, 1874.

Siena e il suo territorio. Siena, 1862.

Sozzini (A.). *Diario delle cose avvenute in Siena dai 21 Luglio 1550 ai 28 Giugno 1555.* (*Arch. Stor. Ital.*) Firenze, Vieusseux, 1842.

Spila (P. Benedetto). *Un Monumento di Sancia.* Napoli, 1901.

Symonds (J. A.). *The Renaissance in Italy.* London, Smith, Elder and Co., 7 vols.

Talleyrand-Périgord (A. E. de). *Chroniques Siennoises traduites de l'italien, précédées d'une introduction et accompagnées de notes par le Duc de Dino.* Paris, 1846.

Tanfani-Centofanti (L.). *Della Patria di Niccolò Pisano; estratto dal Giornale « Lettere e Arti ».* Bologna, 1890.

Thureau-Dangin (P.). *Saint-Bernardin de Sienne.* Paris, Plon-Nourrit.

Tizio (S.). *Storia Senese.* Manuscrit à la Bibliothèque Communale de Sienne.

Tommaseo (N.). *Ricordi di una Famiglia Senese del Secolo decimoterzo.* (*Arch. Stor. Ital.*, tom. V). Firenze, Vieusseux, 1847.

Tommasi (G.). *Istorie di Siena... fino al 1355.* Venezia, 1625.

— *Istorie di Siena.* Manuscrit à la Bibliothèque Communale de Sienne. Cod. A x, 74.

Troya (C.). *Codice diplomatico longobardo.* Napoli, Lombardo, 1852-54.

Ugurgieri (A.). *Le Pompe Sanesi.* Pistoia, 1649, 2 vols.

Varchi (B.). *Storia Fiorentina.* Firenze, Le Monnier, 1857-58.

Vasari (G.). *Le vite de' più eccellenti Pittori, Scultori ed Architettori... col Commentario di G. Milanesi.* Firenze, Sansoni, 1880, etc., 9 vols.

Vigo (Pietro). *Carlo Quinto in Siena, relazione di un contemporaneo.* Bologna, Romagnoli, 1884.

Villani (G.). *Croniche.* Firenze, Giunti, 1587.

Villari (P.). *I primi due secoli della Storia di Firenze*, 1898 (2e édition) et 1899, 2 vols.

— *Niccolò Machiavelli ed i Suoi Tempi.* Milano, Hœpli, 1895, 3 vols.

Voigt (G.). *Il Risorgimento dell' Antichità classica.* Traduction italienne avec notes du prof. Valbusa. Firenze, Sansoni, 1888.

Wallis (H.). *The Art of the Precursors : a Study in the History of Early Italian Majolica.* London, Quaritch, 1901.

Weiss (A.). *Æneas Sylvius Piccolomini als Papst Pius II. Sein Leben und Einfluss auf die Literarische Cultur Deutschlands.* Graz, 1897.

Wood-Brown (J.). *Life of Michael Scot.* Edinburgh, David Douglas, 1897.

— *The Dominican Church of Santa Maria Novella at Florence.* Edinburgh, Schulze, 1902.

Zdekauer (L.). *Documenti Senesi riguardanti le Fiere di Champagna*, etc. Siena, 1896 (*per Nozze Senesi-Crocini*).

Zdekauer (L.). *Il Constituto del Comune di Siena dell' anno 1262, pubblicato sotto gli auspici della Facoltà Giuridica di Siena.* Milano, Hoepli, 1897.

— *Sulle Origini dello Studio Senese.* Siena, 1896.

— *Il Mercante Senese nel Dugento.* Siena, Nava, 1900.

— *La Vita pubblica dei Senese nel Dugento.* (*Conferenze della Comm. Sen. di Stor. Patria.*) Siena, 1897.

— *Lettere familiari del Rinasci, mento senese* (1409-1525). Siena, Sordo-muti di L. Lazzeri, 1897. [*Nozze Soldaini-Gori*].

— *Lo Studio di Siena nel Rinascimento.* Milano, Hoepli, 1894.

— *La Vita privata dei Senesi nel Dugento.* (*Conferenze della Comm. Sen. di Stor. Patria.*)

— *Un Battesimo in Siena nel 1399*, Siena, Nava, 1896. [*Per la Nascita di Clara Falb.*]

— *Sugli Statuti del Monte Amiata (1212-1415).* Torino, Bocca, 1898.

INDEX GÉNÉRAL[1]

[1] Les chiffres romains désignent le tome; les chiffres arabes, la page.

TABLE DES PLANCHES

TOME PREMIER

TOME II

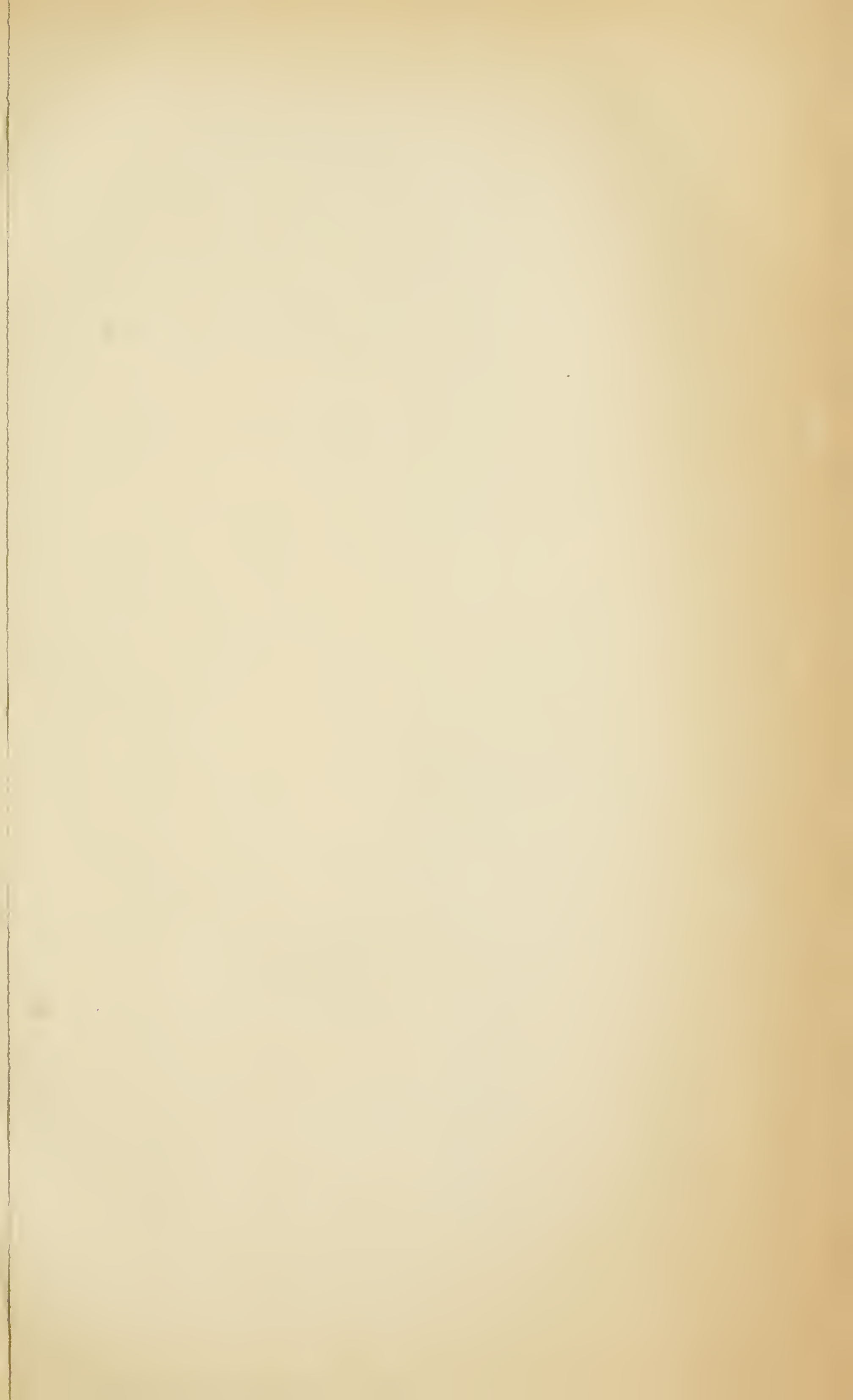
TABLE DES MATIÈRES

DEUXIÈME PARTIE

L'ART SIENNOIS

APPENDICES

ÉVREUX, IMPRIMERIE CHARLES HÉRISSEY





TOSCANE

Centrale et Méridionale



